ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

98 5

ИСКУССТВО КИНО

5 98

«Одиссея»

Режиссер Андрей Кончаловский

О фильме читайте
в рубрике «Репертуар»

❑**КРИТИКА ТЕЛЕКРИТИКИ** СЕГОДНЯ ТЕЛЕКРИТИКА — ЭТО ТВОРЧЕСКИЙ ХОСПИС... ТЕЛЕПРАКТИКАМ ОНА НЕ НУЖНА. *СЕРГЕЙ ДОРЕНКО*
❑**«В ТОЙ СТРАНЕ»: РИСУНОК С НАТУРЫ** ЭТОТ ФИЛЬМ ДЛЯ «ФИЛОВ», ДЛЯ КОГО ЕСТЕСТВЕННЕЕ ЖАЛЕТЬ, ЛЮБИТЬ, СОСТРАДАТЬ, ЧЕМ ОСУДИТЬ, ВОЗНЕНАВИДЕТЬ ИЛИ ВОЗГОРДИТЬСЯ. *ТАТЬЯНА ИЕНСЕН*
❑**«ОДИССЕЯ»: ДОЛГИЙ ПУТЬ ДОМОЙ** АНДРЕЙ КОНЧАЛОВСКИЙ НЕ МОГ НЕ АССОЦИИРОВАТЬ СВОЮ СУДЬБУ С СУДЬБОЙ ВЕЛИКОГО СТРАННИКА. *СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ*
❑**ОСОБЕННОСТИ ГАЛЛЮЦИНОГЕННОГО ПЕРИОДА** В ЛЮБОМ ИЗ ВОЗМОЖНЫХ ВИРТУАЛЬНЫХ МИРОВ МЫ РОДИЛИСЬ И УМРЕМ СОЦИАЛЬНЫМИ СУЩЕСТВАМИ. *МИХАИЛ РЫКЛИН*
❑**БЫКОВ О БЫКОВЕ: ДУШКА МОЯ!** ДЕЛО В ТОМ, ЧТО РОЛАН БЫКОВ, КОТОРОГО ЗНАЮТ ВСЕ, ИМЕННО ОН-ТО И НЕИЗВЕСТЕН.
❑**ПРОФЕССИЯ: ТЕЛЕРЕПОРТЕР** ...ИНФОРМАЦИЯ — НЕ ШТУЧНЫЙ ПРОДУКТ. ЭТО КОНВЕЙЕР. *ОЛЕГ ДОБРОДЕЕВ*
❑**МЕЖДУ ЖИЗНЬЮ И ИСКУССТВОМ** Я ОДНАЖДЫ СО СТРАХОМ ПОДУМАЛ, ЧТО В НАШЕМ ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО БЕССПОРНО ЕСТЬ ЧТО-ТО КОЩУНСТВЕННОЕ И БЕЗБОЖНОЕ ПО СУТИ. *ДМИТРИЙ ЛУНЬКОВ*
❑**БЫЛОЕ** ОТНОШЕНИЯ МОИ С НАЧАЛЬНИКАМИ ЗАСТОЙНЫХ ВРЕМЕН, НАДО СКАЗАТЬ, СТРОИЛИСЬ ДОВОЛЬНО ЗАНЯТНО. *СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ*
❑**СЦЕНАРНАЯ ЗАЯВКА: НЕСКОЛЬКО СЮЖЕТОВ В ПОИСКАХ РЕЖИССЕРА** УТРО НЕ ПЕРЕСТАЕТ БЫТЬ ПРЕКРАСНЫМ ОТТОГО, ЧТО КТО-ТО ИМЕЛ НЕОСТОРОЖНОСТЬ УМЕРЕТЬ В ЧАСЫ РАССВЕТА. *АРКАДИЙ ПОДКОПАЕВ*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 **Телепрактики о телекритике**

РЕПЕРТУАР

19 Т.ИЕНСЕН
Быть да быть

29 ЛИДИЯ БОБРОВА
Благополучная Веркола

34 ЮРИЙ ФРИДШТЕЙН
«Эмма»: гордость и заблуждения

37 СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ
Home-coming

40 МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ
Жук в муравейнике

43 СЕРГЕЙ ФОМИН
Политика как прием искусства

46 ЮЛИЯ ПАНКРАТОВА
Ума палата

50 ВИКТОР АСТАФЬЕВ
В гражданской войне есть только побежденные

52 Л ДОНЕЦ
Танцы во время чумы

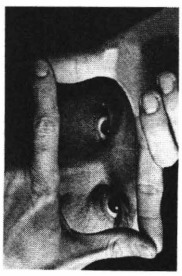
55 Д.БЫКОВ
Что мешает танцору

58 ГЕОРГИЙ КАПРАЛОВ
Метаморфозы времени

61 И ЛИКИНСКАЯ
Слово для защиты

66 ОЛЬГА СУРКОВА
К вопросу о «ясной идее»

КОММЕНТАРИИ



69 БОРИС ПАРАМОНОВ
Домострой

72 ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ
Письмо пятое

75 МИХАИЛ РЫКЛИН
Просветление препарата

И М Е Н А

79 РОЛАН БЫКОВ
«Великий и ужасный» на Чистых прудах
Интервью ведет и комментирует Виктор Матизен

90 МАРИНА ДРОЗДОВА
Ангел как идеальная форма

Р А З Б О Р Ы

97 ОЛЕГ ДОБРОДЕЕВ
«Профессия такая, полувоенная...»
Беседу ведет Виктор Матизен

104 ЛЕОНИД ГУРЕВИЧ
Полифония и минимализм

109 Д ЛУНЬКОВ — Л.ДЖУЛАЙ
Документальное кино — искусство следующего тысячелетия

115 ЕЛЕНА ПОБЕРЕЗНИКОВА
Жанр: обратная связь

120 Т ЧЕРЕДНИЧЕНКО
Токование с раздеваниями

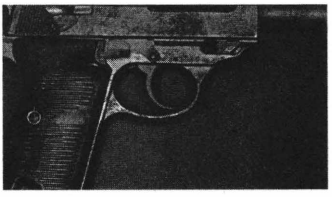
П У Б Л И К А Ц И И

125 СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ
Стагнационный министр Филипп Тимофеевич Ермаш

133 В БАСКАКОВ
Энергия правды

138 Б.МЕТАЛЬНИКОВ
Оттепель — время дебютов

Ч Т Е Н И Е



148 ПАВЕЛ БАРДИН
Анабиоз

155 АРКАДИЙ ПОДКОПАЕВ
К вопросу о сердечных заболеваниях

157 ОЛЕГ СИРОТКИН
Как сын отца из преисподней выручал

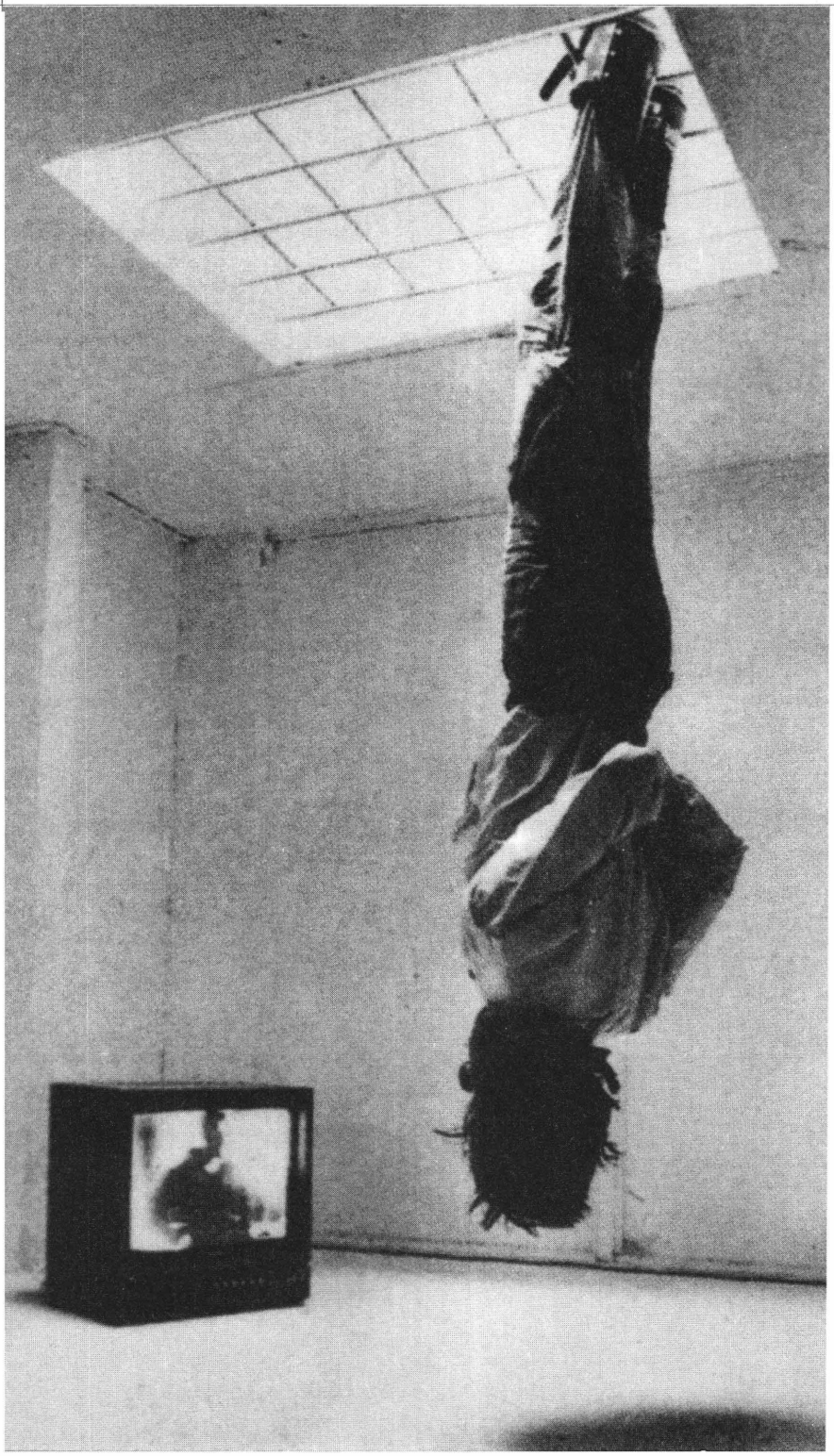
161 АНТОН УТКИН
Наследство

164 МАЙКЛ КОРДА
Ослепительная жизнь

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



Телепрактики о телекритике

Журнал «Искусство кино» не первый год обращается к анализу телепрограмм и телепередач, к обсуждению общих творческих и организационных проблем телевидения. Уверены, что без такого комплексного изучения экранных искусств киноиздание уже просто не может сегодня существовать. Однако отклики, которые приходится подчас слышать от практиков телевидения на те или иные (и не только в нашем журнале) публикации по ТВ, заставили обратиться к вопросу, которым, видимо, следовало задаться давным-давно: а чего, собственно, ждут телепрактики от телекритики?

Руководителям телекомпаний и ведущим популярных программ редакция адресовала следующую анкету:

1. Как вы оцениваете состояние телекритики в современной периодике? Можно ли говорить о том, что телекритика за последние двадцать-тридцать лет превратилась в самостоятельную область искусствоведения?

2. Что вызывает особое неприятие, раздражение в сегодняшней телекритике?

3. Чего вы ждете от телекритики? Чем прежде всего она должна сегодня заниматься?

4. Видите ли вы вообще практическую пользу для профессионалов телевещания в существовании телекритики? Если да, то в чем она состоит?

5. Можете ли вы назвать имена телекритиков, к мнению которых прислушиваетесь? Что кажется вам наиболее существенным в работе этих критиков? Лояльность и ангажированность, независимость и жесткость суждений, трезвый, спокойный анализ?

Ответы, полученные редакцией, оказались достаточно интересными и острыми. Конечно, как и следовало ожидать, вполне проявилась «классовая» (по определению Сергея Соловьева) неприязнь к критике вообще. Нашлось место и для той упоительной самовлюбленности, которая не нуждается не только в критике, но и в рефлексии. Но от главного и весьма болезненного упрека в некомпетентности телекритики, невнимании ее к культурной специфике своего предмета отмахнуться трудно. Слишком велики еще пробелы в теории телевидения. Слишком часто расходится с новым коммуникативным языком и ограниченный традиционными формами восприятия искусства анализ текущей телепродукции.
Очевидно, только признав это прискорбное положение вещей, критике удастся в полной мере развить специфическую телезоркость, а затем зафиксировать подлинно адекватные, устойчивые формы критического осмысления телереальности.
На вопросы анкеты отвечают: А.Быстрицкий, А.Герасимов, И.Демидов, С.Доренко, А.Малкин, К.Пономарева, А.Разбаш, Н.Сванидзе, Г.Шалахметов, М.Швыдкой.

АНДРЕЙ БЫСТРИЦКИЙ,
первый заместитель генерального продюсера компании «ТВ ЦЕНТР» .

1. В целом состояние телекритики довольно плачевно, во всяком случае, нельзя утверждать, что она превратилась в самостоятельную область искусствоведения.

Причин тому несколько. Во-первых, не вполне ясно, в чем, собственно, заключается искусство самого телевидения. Дело в том, что «искусство» телевидения в критических текстах, как правило, распадается на отдельные жанры, каждый из которых связан с театром, кинематографом или музыкой более, чем с телевидением как целым. Получается, что телевидение — только средство трансляции, коммуникации и информации, само по себе не создающее новизны. Если вчитаться в тексты телекритиков, то в лучшем случае мы столкнемся с анализом, объект которого — режиссерское мастерство, операторская работа, талант актера и т.д. И при этом нет главного — разговора о методе, без которого самостоятельное мышление на ТВ невозможно.

Во-вторых, телевидение слишком молодо, его законы весьма туманны, а состояние теории — плачевно. Вполне возможно, что нынешнее телевидение — всего лишь начальная стадия развития явления, природа которого не вполне понятна. Во всяком случае, успех мультимедиа, быстрое сращивание телевидения с другими формами электронной коммуникации наводят на такую мысль. Некоторые специалисты утверждают, что ближайшие годы существенно изменят наше представление о телевидении. Правда, оппоненты говорят о достаточно консервативной природе человека, которая не изничтожает старые роды и виды искусства, а дополняет их новыми.

В-третьих, телекритика самым очевидным образом фрагментарна. В ней очень много того, что даже отдаленно нельзя отнести к искусствоведению. Достаточно часто под видом телекритики мы встречаем политическую критику телевидения как средства массовой информации. Данный тип телекритики в лучшем случае — раздел доморощенной социальной психологии, в худшем — марксистско-ленинское учение в действии. Не менее часто место телекритики занимают социология или социальная психология, то есть рассуждения о том, полезна или нет та или иная программа телевидения для той или иной социальной группы, как она воспринимается и каким образом влияет на зрителей. Наконец, есть просто изучение аудитории, общественных и групповых реакций на различные телепрограммы.

В общем, пока нет главного — телекритики как синтетического жанра. И это основной ее недостаток, поскольку, безусловно, относительно целостное явление «телевидение» существует. Следовательно, целостно надо к нему и подходить.

2. Ничто не вызывает особого неприятия, но кое-что раздражает. Во-первых, путаница жанров критики. Авторам следовало бы откровеннее выражать свои мысли: если «мочат» за политику, то не надо это обставлять эстетскими ужимками. Во-вторых, надоел снобизм критиков. Вкусы шестидесятников или более молодых московских интеллигентов еще не всё. В-третьих, довольно смешна уверенность критиков в полном знании происходящего. Мне часто приходилось читать статьи, в которых те или иные события в мире телевидения объяснялись самым фантастическим образом. Например, все уверены, что политические кланы очень жестко контролируют происходящее в эфире. Опыт показывает, что это не совсем так, что возможности прямой манипуляции поведением журналистов ТВ достаточно ограничены.

Печальна узость взглядов московских критиков. В общем-то, они обращают внимание на довольно ограниченный круг авторов и программ, невнимательно смотрят ТВ и пишут в основном о том, что на слуху, о чем говорят в элитарных кругах. Многие популярные программы не становятся предметом анализа.

Критика практически не обращает внимание на то, что, может быть, наиболее специфично для телевидения: межпрограммное пространство, клипы и краткие фрагменты, в которых, как кажется, происходит качественный рост телевидения как такового.

И просто удивительно, насколько поверхностно разбирается критика в таком ключевом жанре телевидения, как новости. А ведь это основа основ. Телевидение вообще держится новостями и кино.

Так что пока наша критика — дилетантская, с интеллигентским снобизмом, уверенная, что стоит «покумекать», так во всем можно разобраться.

3. Телекритика могла бы попытаться нащупать синтетический характер современного телевидения, понять, как строится образ мира на телеэкране и как отнестись к этому образу. В сущности, задача телекритики — найти свой главный предмет, и тогда станет яснее, что делать. Можно ли, например, рассматривать телеканал как некое полотно, созданное одним субъектом, есть ли «лирический герой» у нашего телевидения, глазами которого увиден мир? Или же телевидение изначально мозаично, как мозаично общение? А если телевидение в первую очередь общение, понятое, правда, достаточно широко, то опредмечено или нет телевидение как общение? И если опредмечено, то как? Иными словами, главная задача телекритики сегодня вовсе не в том, чтобы угнаться за телевидением с его вечной суетой и бегание по кругу. Еще было бы желательно разобраться с классификацией программ. Дело в том, что это ужасно запущенная область. Классификация, при которой программы делятся на детские передачи, художественные фильмы, новости, общественно-политические программы и ток-шоу, — не классификация, а полный бред. Точность классификации чрезвычайно важна, без нее невозможны полноценный анализ да и просто разумный подход к телевидению, пока все свалено в кучу.

Кроме того, неплохо было бы как-то связать критические оценки телевидения с реакцией аудитории. В конце концов, слово ее не последнее. Как правило же, аудитория игнорируется критикой.

4. Конечно, телекритика нужна. Другое дело, какая. Честное зеркало всем нужно, в том числе и работникам телевидения. И в этом отношении польза компетентной и честной критики несомненна. Но, могу повторить, все это верно только при наличии настоящей критики.

Телевидению нужен партнер по диалогу. Роль такого партнера лучше всего могут исполнить именно телекритики. Конечно, удивительно, что до сих пор нет ни одного серьезного журнала, в котором сколько-нибудь регулярно обсуждались бы проблемы телевидения. По всей видимости, час еще не пробил.

Наконец, телекритика нужна для строительства образования. Причем речь идет не только о подготовке специалистов для телевидения. Не менее важно общее образование в области масс-медиа, поскольку в современном мире нужно готовить человека к восприятию телевидения как социального феномена.

5. Богомолов, Качкаева, Петровская, Муратов, Тимофеевский, Соколов. Впрочем, после всего вышесказанного понятно, что много имен я назвать не могу. Эти хороши тем, что умные. И не их беда, что предмет им достался сложный, теории нет, а сведения получить нелегко.

АЛЕКСАНДР ГЕРАСИМОВ,

заведующий отделом информационной программы «СЕГОДНЯ УТРОМ И ДНЕМ»

1. Телекритики почти не видно. Как следствие — говорить об области искусствоведения бессмысленно.

2. Особое неприятие вызывает возраст критиков.

3. Телекритика должна заниматься телекритикой.

4. Польза телекритики для профессионалов должна быть в том, чтобы их бодрить.

5. Ирина Петровская.

ИВАН ДЕМИДОВ, директор телеканала «ТВ-6 МОСКВА»

1. В отличие от всех остальных искусств, у телевидения нет истории. Лет десять назад у нас на телевидении началась революция. До этого мы были отрезаны от остального телевизионного мира. Я не мог посмотреть ни одной зарубежной телевизионной передачи. Почти никто не мог. Мы придумывали, как должно делать ток-шоу, как посадить людей, как начать разговор, как из него выйти. Но потом, когда пошла информация, мы быстро стали ее осваивать. Отсюда упрек в копировании. Но мы не «слизали», мы научились.

И мы только-только разбираемся в профессии. Только-только появилось новое поколение более-менее профессиональных телевизионщиков. Потому что до этого — да, были мэтры. Но это не было профессией, а крутилось где-то на уровне талантливых одиночек: Ворошилов, Масляков, Сагалаев.

Вообще я считаю, что телеведущий — это посредник между зрителем и событием, зрителем и интересной личностью. Такой интерпретатор-переводчик. А тут появляются еще переводчики, пишущие, которые сами, я уверен, не очень-то понимают то, о чем пишут.

Они пишут с точки зрения социальности о добре и зле. Но при чем тут телевидение? А говорить о монтаже, о приемах?.. Но мы сами еще в них не разобрались. Они пишут, нравится им или не нравится. Но при чем тут именно этот человек, предмет разговора, непонятно.

Существуют банальные упреки, что все критики — это люди, не реализовавшиеся в практической работе. Но телевизионные критики вообще ничего общего не имеют с телевидением.

2. Наверное, на первое место я поставлю клановость, ангажированность.

На второе — абсолютное нежелание понять замысел и только после этого поспорить с ним.

Безапелляционность. С легкостью бросаются словами. «По́шло!» — и все тут. Это касается в основном нас, потому что мы работаем с молодежной аудиторией, а оценщики — это люди в основном взрослые. Тем более они не могут оценить.

Вот «не о культуре» — и всё! А может быть, и не ставилась задача — «о культуре».

В этом смысле в самом выгодном положении сегодня находится канал «Культура». На него никак не наедешь. Даже самые смелые ничего себе не могут позволить, кроме робкого «скучно».

3. Прежде всего жду понимания. Я читаю телевизионную критику и понимаю, что критик не просто не понял, о чем мы хотели сказать. Он не хочет понимать. И я вообще не понимаю его функцию. Он должен мне помогать или мешать?

Конечно, я заинтересован в том, чтобы услышать разные мнения о моей работе. Тем более что любая программа через полгода или максимум через год своего существования требует обновления, корректировки. И вот тут нужны какие-то оценки.

Ведь сейчас, обратите внимание, на все каналы пришли молодые, наглые. Новое поколение. Но каждый из нас, представителей нового поколения, работает рядом с профессионалами, старшими по возрасту. И зачастую это эксперты, консультанты.

Я читаю прессу, очень много из нее получаю и меняю что-то в программе, но в основном информация идет не из телевизионных критических статей.

Я до сих пор благодарен критику, который когда-то в «Известиях» написал статью по поводу Леонида Лейкина. Была у нас такая программа «Доброе утро с Леонидом Лейкиным». Он так оценил передачу: «Наверное, Лейкин понравился бы Пушкину».

Я сам видел в той передаче кучу недостатков, потому ее вскоре и сняли. Но я увидел, что критик понимает, во что мы хотели сыграть. И он говорит нам: «Я понял, ребята, во что вы хотите сыграть. И вы молодцы, что решили это сделать, но... Может быть, надо было сделать вот так и вот так...»

А если человек не понимает и сразу наезжает... Ну, не для него и делали, в общем-то. Но если не для тебя делали, то почему ты оцениваешь? Ну, ладно, оценивай дальше. Только мне неинтересно. Не получается, как правило, диалога. Скажу так: сейчас тот продукт, который оценивают критики, гораздо интереснее самих оценок. А должно было бы быть наоборот. Вот если бы статьи были интереснее, чем наши программы...

4. Да. Но это не та «публичная критика», которую зачастую мы видим на страницах газет. У меня так же, как у директора и продюсера любого канала, регулярно на столе появляются экспертные оценки из трех-пяти источников. Каждый сам выбирает своего эксперта, которому доверяет.

Простой пример: я всегда возьму экспертом редактора программы «От всей души», потому что этот человек всегда понимал людские потребности, понимал зрительский интерес к настоящим человеческим чувствам, пусть он и не принимает стиль нашего сегодняшнего юмора, но, с точки зрения зрительского восприятия, программа будет оценена верно.

Критик скажет мне о каких-то вещах, которые мне, может быть, в голову не придут. Компетентность и правильное суждение — вот что ценно в критике. Легко ополчиться на заявление какой-то телезвезды, что самое ценное — это мнение собственной тещи. Но это ведь тоже экспертная оценка. К тому же надо познакомиться с этой самой тещей...

Все равно мы принимаем решения сами. Но помогают ли нам оценки нашей работы? Конечно, помогают. А вот опубликованные в прессе — не всегда. Процентов на двадцать.

5. Периодически что-то верное прорывается в оценках Ирины Петровской. Больше скажу: когда в «Известиях» выходили голубые страницы, телевизионщики их просто отрывали с руками. Сейчас, к сожалению не выходят.

Читаю я практически все, что печатается в прессе о телевидении. Выделить кого-то не могу. Даже профессиональные приемы наших критиков, которые обозревают теленеделю, вызывают недоумение.

СЕРГЕЙ ДОРЕНКО, автор и ведущий аналитической программы «ВРЕМЯ» (ОРТ)

1. Раньше существовала телекритика потому, что существовал ЦК КПСС. Это если говорить о нашей стране. А с западной телекритикой я мало знаком. По-моему, там телекритика — часть шоу-бизнеса. Она подчиняется этим правилам.

Новая телекритика у нас появилась с 1991 года, и она тоже проходит какую-то эволюцию, как и вся журналистика. Телекритика — способ самовыражения людей, которые каким-то образом общались с телевидением, может быть, пробовались на телевидении, но неудачно. Потому что в большинстве своем к телекритике обратились неудачники.

Сейчас снова появился прежний вид телекритиков — «партийные телекритики». Те, кто пишет о телевидении, разделились по партиям и защищают людей своей партии. Я не хочу называть фамилии, но ясно, что если телекритик печатает свою рецензию в газете, принадлежащей ОНЭКСИМу, то он пишет уже совершенно заказную вещь.

Ну, а в тех газетах, которые считают себя демократическими, пишут бывшие и нынешние неудачники.

2. То, что мне попадается на глаза, просто бред. Такое впечатление, что пишут инопланетяне, которые абсолютно ничего не понимают. Что на них сердиться? У них своя жизнь, у нас — своя.

3. От телекритики я не жду ничего. Мы — индивидуалисты. Что нам критика? Даже какие-то собрания телекритиков абсурдны. Мы в них не участвуем.

Для меня критерий один, я уверен: если я лишусь своей работы, я буду безработным секунд десять. Хороший это показатель? У меня каждую минуту есть не менее трех лестных предложений. О'кей! Кто мне что может посоветовать?

4. Специалисты, которые разбираются в искусстве, всегда нужны. Поэтому критика нужна в принципе.

Но дело в том, что телевидение — очень технологичная вещь. Это скорее промышленность, чем искусство. Любой проект, который вы разбираете, обязательно учитывает технологию. И технология производства телепрограммы имеет гораздо большее значение, чем творческая часть. В нашем бизнесе, а телевидение — это бизнес, в первую очередь важно, технологично это или нет, продадим мы этот проект или нет. Речь идет в большей мере о бизнесе или промышленности, нежели об искусстве.

Если меня интересует чье-то мнение, то исключительно мнение людей, которые хорошо разбираются в технологии нашей профессии. Эти мнения для меня авторитетны. И я с удовольствием выслушал бы мнение Олега Добродеева, Ксении Пономаревой, Татьяны Митковой, но только не телекритиков, потому что телекритик для меня не больше чем один из телезрителей. Ничтожно малый процент этих зрителей, мнением которых можно пренебречь и даже нужно пренебречь. Потому что телекритик всегда рисуется, излагая свое мнение, пытается проявить свою личность, добивается популярности.

Но меня это мало волнует, потому что я после любой своей передачи настолько устаю, что испытываю к этой передаче отвращение и ничего не хочу, кроме как уснуть. Рецензии не читаю никогда. А если уж приносят мне какие-то небылицы, то мне это кажется забавным. Я и сам пускаю какой-нибудь нелепый слух о себе. Мне доставляет удовольствие глумиться над критиками. Очень смешно бывает.

Конечно, телекритики должны выходить из телепрофессионалов и хотя бы не быть смешными для нас. Они должны хотя бы понимать технологию профессии, ремесло, понимать цели нашей работы. Они должны понимать, что бог новости — сама новость, а не рассуждать о том, интересна эта новость или нет. Это абсурдно.

Телекритики должны выходить из нашей среды, телевизионных журналистов. Но связь порвалась, поскольку предыдущее поколение телекритиков были кремлевскими сказочниками, а нынешняя критика, повторюсь, началась с 1991 года. Те сказочники куда-то пропали, кто-то еще барахтается. Но вся тяжесть критики упала на людей, которые ни по возрасту, ни по опыту не могут быть авторитетными журналистами. То, что я называю «нет седины во взгляде». Это очень важно. У нас отрезано старшее поколение — за его бессмысленность в журналистике. И сегодня самые бывалые — Женя Киселев, Таня Миткова — тридцатипятилетние люди.

Вот когда мы постареем и песок из нас посыплется, мы начнем анализировать, что происходит. Не обязательно мы станем в будущем телекритиками. Есть много корреспондентов, которые не смогут выбиться в ведущие, получить свои программы. Некоторые из них и уйдут в телекритику. Но это не будут лучшие из нас.

Сегодня телекритика — это такой творческий хоспис. С течением времени можно достичь профессионализма в телекритике. Но там все же будут одни троечники. Я думаю, что телекритика — это часть газетного бизнеса. И если есть читатель, то должен найтись и писатель. А телепрактикам телекритика не нужна.

5. Я помню, читал что-то в 91-м году, одного-двух телекритиков, но сейчас фамилии позабыл...

АНАТОЛИЙ МАЛКИН,

президент и генеральный продюсер «АВТОРСКОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ» (ATV)

1. Состояние критики — критическое. За последние двадцать — тридцать лет наметившаяся самостоятельность телекритики как отдельной области искусствоведения практически исчезла. Я не могу припомнить ни одной серьезной аналитической статьи, кроме работ Ст.Рассадина и В.Кичина.

2. Ангажированность, некомпетентность.

3. Жду аналитики, компетентного разбора, понимания тенденций развития (или деградации) современного ТВ. Критика должна заниматься своим прямым делом — компетентным, профессиональным, жестким разбором и оценкой программ, спокойным, нетенденциозным анализом.

4. К сожалению, чаще всего нет.

5. Ст.Рассадин, В.Кичин, А.Тимофеевский, И.Петровская.

КСЕНИЯ ПОНОМАРЕВА, генеральный директор ОРТ

Поскольку заданные вопросы затрагивают неделимый комплекс проблем, я предпочла бы отвечать на все сразу, а не по порядку на каждый отдельно.

Состояние телекритики в современной периодике я расцениваю как удручающее. Я в принципе сомневаюсь в том, что телекритика может стать «самостоятельной областью искусствоведения», но как бы там ни было, сейчас она в лучшем случае является средством самоутверждения критиков, а в худшем — инструментом сведения счетов. И из чичероне, который водит зрителя по «достопримечательностям» телевизионного мира, критик давно уже превратился в Сусанина...

Уровень ангажированности телекритиков «заказчиками» выше, чем в российской журналистике в целом, — достаточно, например, посмотреть, как изменилось содержание статей Александра Тимофеевского (которого я долгие годы очень уважала) после его перехода из неангажированного «Коммерсанта» в крайне ангажированный «Русский телеграф». Но это ангажированность системная, здесь человек по крайней мере занимает одну позицию. А есть ведь и такие издания, где заказать заметку может каждый, вот и получается, что сегодня Пупкин — гений, а завтра тот же Пупкин — враг отечества.

Посему назвать положительные примеры трудно, а отрицательные — не хочется. Хотя сказать, что телекритика вообще не нужна, я, конечно, не могу. Но критик не имеет права забывать, что он — «око и глас зрителя», и действовать должен соответственно. А самим телевизионщикам, конечно, нужны взвешенные оценки (в том числе и на реальной — цифровой — базе), компетентные сравнения, грамотный анализ перспектив...

Но когда все это появится — Бог весть...

АНДРЕЙ РАЗБАШ,

генеральный продюсер телекомпании ВИД, ведущий программы «ЧАС ПИК»

1. Не знаю, может быть, где-то в Екатеринбурге и есть... Не знаю, не читал. А то, что можно прочитать в центральных изданиях, на 80 процентов способ реализации собственных комплексов у журналистов, которые добывают себе хлеб очень легким трудом. Каждый по-своему, но никак не продвигая телевизионное ремесло и искусство.

Есть разумные люди типа Григория Симановича. Я не хочу называть имена, чтобы не оставить за бортом не менее порядочных и думающих людей. Но я не могу назвать ни одного постоянно печатающегося умного телекритика, знающего предмет и понимающего свою задачу. Ведь у критики задача есть: разви-

вать ремесло, профессию, вкус зрителя, вкус самих работников телевидения. Никто этим не занимается!

Я у себя в команде завел правило: во время и после эфира меня надо ненавидеть, искать промашки, пробелы. Потому что двигаться вперед можно только, борясь со злом. Ищите недостатки у меня, ребятки!

Телекомпания ВИД отличается от многих других тем, что у нас есть свои собственные внутренние критерии и своя критика. Когда мы обсуждаем достоинства и недостатки проектов с Любимовым, Гусманом, Демидовым или Якубовичем, мы исходим из этих критериев. Хотелось бы, чтобы они были публичными, но это не наша задача.

А критерий — это художественность телевидения, профессиональность его компонентов — звука, картинки, дизайна. И главное: со злом люди выходят на экран или с добром. Зло очень популярно в мире, поэтому обеспечивает спокойную жизнь.

ВИД не копается в навозных кучах. А вот телевизионные критики, вернее те, кто себя так называет, только этим и занимаются, поэтому я не желаю отвечать на все эти вопросы, так как считаю, что нет предмета для разговора.

Я бы очень хотел найти молодых ребят и начать все с нуля, потому что, в отличие от кино, где есть школа и преемственность, телевидение настолько новая вещь, а коммерческое телевидение тем более, что школа телекритиков еще не сформировалась.

А вообще-то критика абсолютно необходима как часть профессионального процесса. Но нет профессиональных кадров. Любой состоявшийся телевизионщик скорее будет производителем или вещателем, чем критиком.

Я с удовольствием прочитал бы на страницах журнала «Искусство кино», что думают по поводу телевидения Ворошилов, Масляков, Любимов, Эрнст. То есть люди, которые что-то доказали своим творчеством. А если имярек в какой-то газетке изощряется в том, что плохо понимает, то это неинтересно. Это лай моськи на слона.

Вот если бы такой журнал, как «Искусство кино», который я очень уважаю, больше занимался телевидением, из этого что-то хорошее могло бы получиться. Да еще если бы это перепечатывалось газетами. Потому что вокруг этого журнала собрались профессиональные, думающие, чувствующие люди.

НИКОЛАЙ СВАНИДЗЕ, председатель ВГТРК

1. Телевизионная критика не существует в безвоздушном пространстве. Все телевизионные критики приписаны к тому или иному изданию. В том числе и так называемые «независимые». Они тоже должны где-то демонстрировать свою независимость. И их будут публиковать только в том случае, если их точка зрения устраивает то или иное издание. Не иначе!

А что касается изданий, то ситуация с ними хорошо известна. Они очень жестко разделены на финансово-политические лагери. Кроме того, к некоторым приписаны даже отдельные телевизионные каналы. В этих условиях телевизионная критика не может быть объективной.

Я это прекрасно понимаю. Поэтому у меня нет претензий к тем или иным телекритикам. Хотя часто я вижу, что личные пристрастия умножаются на пристрастия изданий. В результате получается нечто очень далекое от истины.

Иногда явно чувствуется политическая или неполитическая ангажированность. Скажем, когда в некоем издании, пишущем о канале, которым я имею честь руководить, экспертами постоянно выступают люди, которых я уволил с работы. Ну, каких можно ждать выводов или оценок от тех, кто считает меня своим личным врагом?!

Вообще сейчас роль телекритиков существенно минимизировалась. Когда встала на ноги телевизионная социология, она начала играть гораздо большую роль, чем телекритика. Хотя, с другой стороны, это тоже вещь условная. Но прежде телекритика была единственным гласом о той или иной передаче. Сейчас критика — это добавление к рейтингу.

Я в своей вещательной политике ориентируюсь больше на рейтинги и в гораздо меньшей степени на мнение критиков, даже уважаемых мной. Поскольку их мнение — лишь мнение одного человека. Я с таким же успехом могу поговорить с моим приятелем.

Критика — это один из рычагов повышения рейтинга, а значит, рост рекламы и, следовательно, улучшение бизнеса... Даже само упоминание — это хорошо. Даже скандальное, даже негативное. Это лучше, чем неупоминание. Я и сам пытаюсь влиять на ситуацию. Точно так же, как пытаются влиять на ситуацию на телевидении извне. Я пытаюсь влиять на ситуацию и в тех или иных изданиях. Если я вижу что-то уж очень наглое или ко мне поступает информация, что где-то будет напечатана просто купленная статья, я могу позвонить главному редактору и предупредить: «У тебя, старина, будет статья. Так вот там будут совершенно ложные вещи. Могут быть неприятности. Мне придется жестко реагировать. Это не надо ни мне, ни тебе. Посмотри. Статья плохая».

Иногда приходится через какие-то свои каналы, знакомых журналистов статьи инициировать, заказывать. Это — политическая работа, называется «лоббирование». Точно так же, как это делается в Думе, это делается в средствах массовой информации. Люди пишущие и считающие себя «разоблачителями» — опытные и ушлые. Они используют такую лексику, что судиться бессмысленно. Например, можно сказать: «Вася — козел!» Вася подает в суд и выигрывает. А можно сказать: «Я всегда относился к Васе хорошо, но вот ходит слух, что Вася — козел. Даже не знаю, как теперь к нему относиться...» И всё! Судиться бесполезно. Самое большее, что можно сделать, — это дать по физиономии при встрече, если темперамент соответствует такой форме общения. А если не соответствует, то просто улыбнуться, потому что от такой критики ни холодно ни жарко...

2. Меня ничто не раздражает уже давно. Я ко всем оценкам канала и себя лично отношусь исключительно спокойно. Но всегда задаю себе вопросы: «Почему хвалят?» или «Почему ругают?», «Кто ругает?», «В какой газете ругает?» А раздражаться бессмысленно.

Но что обращает на себя внимание? Когда некоторые газеты с радостным визгом раскручивают скандал вокруг какого-то кадрового или эфирного решения на ВГТРК и в следующем номере пишут: «Да вообще ни одно решение на ВГТРК не обходится без скандала!»

А если говорить о телевизионной критике как части профессионального телевизионного процесса, то ее исключительно мало. Нет анализа, разбора, в основном преобладают оценочные установки. На уровне: «Это плохо», «Это хорошо», «Это никому не нужно».

3 — 4. Не надо воспринимать то, что я говорю, как проявление желчности, негативное отношение к критике. Во-первых, не все такие. Есть люди серьезные.

Кроме того, чем хороши в принципе телекритики, даже независимо от того, куплены они или нет? Они, в отличие от телевизионных профессионалов, работающих на телевидении, или телевизионных социологов, не оперируют исключительно понятием рейтинга.

Да, ставя или снимая ту или иную программу, мы должны принимать во внимание ее рейтинг, иногда в первую, иногда не в первую очередь. Но критики, я считаю, не должны обращать на рейтинги никакого внимания. И это правильно. Это голос, который должен звучать в защиту качества программы, а не ее популярности. А это разные вещи, причем зачастую отстающие далеко друг от друга.

И вот этим телекритика ценна.

Бывают программы, которые не могут быть популярны, но их рейтинг среди телекритиков очень высок. Это элитные программы. Мнение критиков часто становится выражением мнения интеллектуальной элиты общества, интеллигенции. Такие программы должны быть.

5. Есть серьезные люди: Ирина Петровская, Анри Вартанов... Я могу продолжить этот список, хотя он не будет очень длинным. Люди, в отношении которых я уверен, что они не куплены. Я могу с ними не соглашаться. Это будет нормальный творческий спор. Но то, что я уважаю их мнение, совсем не значит, что я ориентируюсь на них.

ГАДИЛЬБЕК ШАЛАХМЕТОВ, председатель МТРК «МИР»

1. В обществе, в стране, заново обретающих цели и принципы, идеалы и ценности, телекритика как социальный и культурологический жанр обязательно вырождается во вкусовщину и групповщину и самостоятельного значения не имеет. Ей, в силу блуждания в потемках времени и обстоятельств, совсем не до искусства и культуры и уж тем более не до искусствоведения.

2. См. выше.

3. Телекритика — производное от телевидения. А телевидение — дело социальное, точнее, общественное, даже если некоторые хотят его превратить в лавку видеотоваров и лозунг «Товары — почтой» заменить лозунгом «Телевидение — товар».

Телевидение подобного рода должны обслуживать специальные агенты-коммивояжеры, а не телекритики.

Телекритика, постигая технологию производства и вещания, на мой взгляд, должна быть в первую очередь социально и философски ориентирована.

4. В принципе телекритика необходима, но при условии схожести миропонимания с профессионалами телевидения.

5. Боюсь кого-нибудь обидеть ненароком. Уважаю С.Муратова, Г.Кузнецова. Всех тех, кто боролся за то, чтобы развеять скуку и казенность телевидения прошлых лет. У телевидения есть, благодаря критике, отличные достижения, правда, советской поры. Они у всех на памяти.

Но разве в том, что сейчас экраны заполнены третьесортным «мылом» и откровенным плагиатом зарубежных программ, не вина и отечественной телекритики?

МИХАИЛ ШВЫДКОЙ, главный редактор канала «КУЛЬТУРА»

Я сам по профессии театральный критик и даже занимался кинокритикой, много писал в свое время и для «Искусства кино». Поэтому к критикам я отношусь хорошо изначально, по определению. Как когда-то писал Кеннон Тайнон, замечательный английский театральный критик, никто, кроме критика, правды все равно не скажет.

Я думаю, что такое утверждение заслуживает внимания. Потому что критика — это некое самосознание и самоосознание искусства. Критики, с моей точки зрения, не являются людьми внешними по отношению к тому искусству, о котором пишут. Задача критика — перевести язык образов в логический, вербальный ряд, и поэтому без критики никакое искусство на самом деле не существует.

А поскольку телевидение — искусство, то и телевидение без критики, на мой взгляд, существовать не может. Но всегда надо учитывать несколько обстоятельств. С одной стороны, об искусстве судят не только критики, но и просто потребители искусства. Их суждения часто не совпадают. Расхождения между вкусами публики и вкусами критиков могут быть весьма существенны.

Я придерживаюсь такой точки зрения, что критик — это всегда более просвещенный зритель. В обществе ведь тоже между просвещенной и менее просвещенной частью существует определенный зазор. Причем это со-

всем не означает, что одна часть лучше, другая — хуже. Просто кто-то знает больше, кто-то — меньше... Это, кстати, не относится к остроте восприятия. Часто наименее сведущая часть зрителей острее способна воспринимать произведение искусства. Но вот объяснить его они вряд ли смогут по-настоящему.

Конфликт между вкусами публики и вкусами критики — это нормальное явление и находится в русле художественной культуры как таковой. И не надо тут сокрушаться.

У нас часто пишущая критика делает вид, что грядет катастрофа: «Как ужасны вкусы публики!»

Но публику нельзя не уважать и относиться к ней пренебрежительно. Уверен, что сегодняшняя публика более образованна, чем публика двести или триста лет назад. Я помню один из фильмов цикла «Кучугуры и окрестности», где деревенские старухи рассуждали о телевидении. Так вот, они очень точно понимают, почему Познер — хороший ведущий, а имярек — плохой. И почему одному они верят, а другому — нет. Вообще народ обмануть сложно.

Но зазор между ожиданиями публики и ожиданиями критики все же есть. Это нормально.

Что касается телевизионной критики, то, я считаю, одна из самых острых проблем — это оценка телевидения как искусства. Мне кажется, что этой стороной дела ни само телевидение, ни критика, которая пишет о телевидении, не занимаются всерьез.

Пишут о вещах, связанных с общеполитическими настроениями. Занимает информационная война, позиции ведущих, околотелевизионная жизнь... Но очень редко можно прочесть о телевидении как об искусстве или анализ феномена канала, например. Даже феномен передачи очень редко рассматривается с точки зрения искусства. (Больше ссылаются на рейтинги и тому подобное.) Это просто не пользуется спросом у публики. Это вещи специализированные. Сегодня такая профессиональная телекритика нуждается в каком-то издании, может быть. Во всяком случае, я испытываю дефицит таких материалов как человек, пришедший из специального журнала. Я всю жизнь работал в журнале «Театр». И мы писали там о театре, естественно, совсем иначе, чем пишут в газетах и даже в тонких журналах.

Вот этой глубины мне недостает.

Есть целый ряд серьезных людей, которых читают... Это Ирина Петровская, Валерий Кичин из «Известий». Это Юрий Богомолов, который мигрировал из «Московских новостей» в «Русский телеграф». Это такие классики телевизионной критики, как Сергей Муратов, Всеволод Вильчек, Анри Вартанов. Всегда серьезно пишут о телевидении в «Независимой газете». Интересно читать Славу Тарощину в «Литературной газете»...

Поэтому я считаю, что телевизионная критика есть, она нужна для некоего гамбургского счета.

Я не буду говорить о тех материалах, которые читаешь и сразу видишь, кто «заказывал музыку». Это неинтересно. И это я оставляю в стороне. Все ясно. Тем, кто «заказывает музыку», проблемы искусства телевидения вообще неинтересны.

Люди, которые говорят, что настоящее телевидение началось лишь в 1992 году, рассматривают телевидение как инструмент пропаганды и коммерции, то есть так же грубо, как его рассматривала коммунистическая партия. Как некий инструмент воздействия на умы сограждан. То ли для получения власти, то ли для получения денег. Таким вещателям совсем не нужно, чтобы критика относилась к телевидению как искусству.

Я считаю, что мнение критика должно влиять прежде всего на творца, художника, давать ему некий тайный знак: «Ты не очень-то забывайся! Есть люди, которые понимают, что́ ты есть на самом деле».

Уже стала классической фраза Богдана Титомира «Пипл хавает». Но дело в том, что не весь «пипл» «хавает», и об этом нужно всегда помнить.

Я прекрасно понимаю, «Старые песни о главном-3» могут нравиться или не нравиться, но Эрнст и все, кто с ним, знают, что́ «хавает пипл».

И стоило Парфенову сделать что-то более «высокохудожественное», как «пипл» перестал «хавать». Но в новогоднюю ночь «хавали» то, что попроще. И не надо никого обвинять в этом. В новогоднюю ночь нужен определенный продукт. Есть новогодний стол. И претензия на высоколобость в новогоднюю ночь отторгает публику.

Вообще нельзя презирать потребителя. Надо учитывать его запросы, цикличность его восприятия. Это тоже своеобразный знак для телекритика: «Не презирай! Получишь обратный результат!»

Я пришел на телевидение еще в 1968 году с телевизионной пьесой. И с тех пор вот уже тридцать лет связан с телевидением. Долго вел «Театральную афишу», которая шла и по Первому, и по Четвертому каналам. Потом я много передач делал, посвященных и Дню театра, и различным датам... Были у меня и документальные фильмы о Питере Бруке и о перемещенных ценностях...

Но формировать канал — это, конечно, совсем иное дело. Сама психология производителя и вещателя — это разные вещи. Иногда очень конфликтные. Я считаю, вещатель — это, скорее, критик. У него должна быть психология и критика, и творца.

Я вообще думаю, что канал — это тоже произведение искусства. В идеале мы хотим построить канал, который подчинялся бы законам искусства.

Как говорил один ленинградский писатель, который за свою жизнь написал один роман и всю жизнь его переиздавал: «Каждое упоминание ведет к переизданию». Я спокойный человек. Хвалят, ругают... Лишь бы не забывали... Раз замечают — уже хорошо.

Но если серьезно, то могу сказать, что есть несколько людей, с которыми я постоянно совещаюсь, и мы заказываем этим критикам абсолютно жесткие оценки, которыми пользуемся в своей работе.

Канал наш нравится, все говорят, что он нужен. Вот один человек сказал так: «Ваш канал — сплошное занудство, но я его смотрю не за то, что там есть, а за то, чего там нет». Нет того, что раздражает.

Так сложилось, что наш канал неагрессивен. Он эстетически неагрессивен, интонационно. Я с самого начала сказал, что на канале не будет ненависти. И именно это я считаю главным его достоинством.

Но достоинства наши пока не отмечены критиками.

Критики не заметили, что в Новый год мы показали открытие сезона в миланском «Ла Скала» спектаклем «Макбет». И надо сказать, рейтинги свидетельствуют, что эту передачу смотрели. Мы вышли на пять процентов аудитории. Никто не заметил, что мы держали семь с половиной процентов публики 31 декабря с 22.30 до поздравления Президента. А показывали мы Ледовый бал из Австрии с Монсеррат Кабалье. Мы специально для новогоднего вечера купили эту программу за очень небольшие деньги.

Но все критики сконцентрировали свое внимание на оценке двух грандиозных передач ОРТ и НТВ.

Я открою вам страшный секрет: мы за два с половиной месяца на программирование истратили денег меньше, чем потребовала одна такая ночная передача. И я это говорю не для того, чтобы бедность гордо продемонстрировать, а чтобы сказать, что сегодня можно делать хорошее телевидение не тратя сумасшедших денег. Но если мы хотим иметь телевидение как искусство, то нужны все же достаточные деньги. Американцы не начинают работать над программой, если у них нет пятисот тысяч долларов, — и это не на коммерческом, а на публичном телевидении.

Это вопрос, который меня мучает. Я считаю, что наши отечественные нарождающиеся капиталисты должны быть заинтересованы в образованной культурной стране. Если строится потребительское общество, то чем выше культура, тем разнообразнее потребление. Это взаимосвязанные вещи. Можно минимизировать запросы. Можно создать замкнутый цикл: «Макдоналдс» — кока-кола — жвачки... Но это плохо для всех.

Вообще вопрос финансирования для вещателя — один из основных. И в общем-то, есть рецепт, как зарабатывать деньги. Это не бином Ньютона. Но наш канал отличается от других тем, что у нас больше штучных

программ. И мы придерживаемся высказывания классика о том, что рукописи продаются, а вдохновение — нет.

Своей профессией я считаю все же критику. Причем я удачливый критик. И сейчас страдаю оттого, что мне не удается много писать. Хотя пытаюсь это делать и даже начал писать новую книгу, задумал серию статей, связанных с искусством, культурой, театром...

Критика — это, возможно, одна из лучших профессий в мире. Абсолютно самодостаточная! Однажды Александру Петровичу Свободину — театральному критику — высказали упреки: «Вы, критики, как черви... Кормитесь нашей живой плотью... О чем вы будете писать, когда не будет театра?» Так вот он замечательно ответил: «Мы будем писать о том, почему нет театра».

Я знаю, многие критики комплексовали. Даже такой выдающийся театральный критик, как Павел Александрович Марков, всегда хотел быть режиссером, и он одно время даже возглавлял театр Станиславского и Немировича-Данченко. Но уже в зрелости он пришел к убеждению и нас учил тому, что критика — это самодостаточная и уважаемая профессия.

Однако дело в том, что формы критики стали другими. И сегодня, если ты хочешь отклика у публики, ты должен работать там, где больше публичности, то есть в области телевидения. Поэтому многие театральные и кинокритики начали писать о телевидении.

Кроме того, критика имеет много разных жанров и видов. И у каждого жанра — свои требования. Например, серьезный журнал «Искусство кино» требует одного языка, а газета «Московский комсомолец» — совсем иного. Можно излагать одни и те же мысли, но по-разному.

Для меня это всегда была профессиональная, творческая, но в чем-то игровая задача. Как перетекать из одного языка в другой? И она очень забавная, эта задача...

Еще раз повторю: критика — это абсолютно самодостаточная профессия. И я твердо знаю, что если меня отключат от всех других занятий, у меня есть ремесло, которое мне нравится.

Конечно, телевидение — это, в известном смысле, наркотик. Но я для себя выстраиваю собственную «технику безопасности». Надо понимать то, что жизнь все равно важнее, чем изображение жизни. Хотя телемир привлекателен и порой в него хочется уйти, погрузиться и жить в нем. Но надо помнить, что жизнь на экране всегда менее важна, чем реальная жизнь. И этот иллюзорный мир не решит наших проблем. Мы все же часть биологического мира, а не виртуального.

И в этой связи я часто цитирую строчку из дневника Ильфа, которая очень важна для понимания соотношения мира сотворенного и реального. Ильф записал такую фразу, очень простенькую: «Радио есть, а счастья нет». Вот Интернет есть, а счастья нет... Восемнадцать каналов телевидения есть, а счастья нет...

В жизни есть такие социальные проблемы, которые невозможно решить с помощью даже новейших технологий. Они сидят в нас самих и в конечном итоге определяют ценность того, что происходит на экране и в жизни. И ничего здесь сделать нельзя! Хотя можно сказать: «Мы уходим в наркотический мир и никогда не вернемся в мир реальный. До свидания!»

Вот почему я считаю, что критика важна.

Материал подготовила Елена Поберезникова

Р Е П Е Р Т У А Р

«В той стране».
Скуридин — Д.Клопов,
Константин — А.Дунаев

Т.ИЕНСЕН

Быть да быть

Я тут жила забитая, затолченная, невидный человек. И дети мои невидные... А жизнь за что люблю? Да дюже белый свет мил! Плохо мне жить, хорошо – а белый свет люблю. Милее белого света нет на свете. Иди вольно куда хочешь, что хочешь делай. Может, кто и не радуется: с мужьями плохо живут, пьяницами, вот он им и не весел. А я одна. Куда хочу, туда и пошла.

Анна Ключникова, 78 лет. Из документального сериала «Кучугуры и окрестности»

«В той стране». Скуридин — Д.Клопов

Николай Скуридин, главный герой фильма Лидии Бобровой «В той стране», — тоже человек «невидный». Ему и сорока пяти нет, а он уже давно как старик. Весь словно усох, губы ниточкой, лицо и руки задубелые, глаза глубоко упрятанные и только когда пристально вдаль посмотрит — видно, что светлые, ясные и даже, кажется, голубые. Он, как и все мужики в деревне, при случае попивает, но запойным его никто не считает. Дома жена и теща худо за ним доглядывают — кормят чем попало, иногда и поколачивают. Детей у него пятеро, и хотя язва его замучила, он работает и скотником, и пастухом — от зари до зари. Да и как скотину оставишь? И не на кого. «Не кинешь же». Вот он и трудится, никому не жалуясь. Не поленится лишний раз в коровник сено привезти, не завяленного, а свежего, пахучего, «что на угоре». «Проголодались, голубушки, счас-счас накормлю. Ешьте, мои родные, ешьте, родные, ешьте, малые».

Управляющий Чапурин, огромный, крепкий мужик, такому впору на медведя ходить, защищает Скуридина от бабьих попреков его жены Альки: «Не какой он не пьянчужка. А работник-то действительно золотой». Да она и сама это знает, и при случае хвалится, что ее муж «пятнадцать грамот имеет». Поэтому, когда Чапурину его районное начальство предложило путевку на юг в желудочный санаторий, он решил отдать ее Скуридину.

«В той стране»

По мотивам рассказов Б.Екимова

Автор сценария и режиссер **Л.Боброва**
Оператор **С.Астахов** *при участии* **В.Ревича**
Художник **Г.Попов**
Звукорежиссер **И.Терехов**
В ролях: **Д.Клопов, В.Борчанинов, А.Стахеев, А.Овсянникова, А.Дунаев, Ю.Бобров, С.Гайтан, В.Клопова, Г.Волкова, З.Буряк, Т.Захарова, Д.Вороницын**
Госкино России, «Ленфильм», студия «Народный фильм»
1997

С этой-то путевки все и началось. То есть началась основная история. Но в фильме «В той стране» (снятом по мотивам рассказов Бориса Екимова) одновременно развиваются еще четыре полноправных и перекрещивающихся сюжета — про зэка Константина, приехавшего из зоны к Раисе, своей «невестушке по переписке», которую вела с ним ее мать Афанасьевна; про трех местных друзей-алкоголиков — Зайку, Цыганка и Алешку; про платоническую любовь Чапурина к приезжей секретарше Кате да еще, конечно же, про бабку Макуню, доживающую свой век на печке.

Эта сюжетная полифония, в которой есть главный, но практически нет служебных героев — здесь каждый самоценен, — образует особый тип повествования и особую непредсказуемость. Например, в фильме создается предельное напряжение за счет того, что ты постоянно ждешь унижения, трагедии, даже смерти главного героя — к привычной жалости к так называемому «маленькому человеку» ты подготовлен всей идущей еще из XIX века гуманистической традицией, но вместо этого по крайней мере три раза на протяжении фильма происходят подмены, казалось бы, единственно возможных драматургических развязок. После того как Скуридина с прободением язвы отвозят в больницу, встык идет эпизод похорон. Глядя на вырытую могилу, думаешь, что Скуридин умер, но скоро понимаешь, что это не он, испытываешь вздох облегчения, и тут же снова провал — оказывается, это Зайка, молодой, веселый, добродушный, которому бы жить да жить, а он напился какой-то «дурнины» и нет его.

Или когда Константин замахивается на Скуридина, грозясь убить его, чего ждут и боятся чуть ли не все в деревне, эпизод прерывается. И в следующем кадре Чапурин со слезами на глазах выводит застольную песню. Но, оказывается, это не поминки — просто дочка из города приехала, и Чапурин всех собрал. Тут же и Скуридин, живой, здоровый и умиротворенный. Каким именно образом Скуридин и Константин поладили, осталось за пределами фильма, но так как эти его пределы предельно размыты, то логика монтажных стыков с очевидностью обнажает своеволие самой жизни и ее превосходство перед тем или иным отвечающим зрительским ожиданиям сюжетным ходом.

Вообще в фильме «В той стране» непонятно, где кончается игра и где начинается реальность — четкой грани нет. Не случайно в нем снимались в основном непрофессиональные актеры. Дмитрий Клопов (Скуридин), который тоже всю жизнь работал скотником и пастухом, земляк и друг Федора Абрамова; Варвара Клопова (бабка Макуня, мать Скуридина); Александр Стахеев (Зайка); Андрей Дунаев (Константин), только что вышедший из зоны, как и его герой; Юрий Бобров (Алешка), брат самой Лидии Бобровой... Большинство из них и сейчас живут в Верколе, где снималась картина.

Но это не документальное кино, органично вплавленное в игровое. В фильме «В той стране» реальные люди играют самих себя в своих реальных жизненных обстоятельствах, но именно играют, то есть разыгрывают определенные сюжетные коллизии. Самый характерный пример — бабка Макуня, по жизни — Варвара Клопова, мать Дмитрия Клопова, по фильму — Николая Скуридина, которого тот играл. То есть все здесь в прямом смысле слова действующие лица. И во многом сами — когда вольно, когда невольно — диктовали режиссеру решения каких-то эпизодов. Андрей Дунаев прямо так и говорил: «Это я не буду играть, а то мне потом в зоне дадут». В том, что он туда вернется, Андрей не сомневается — просто это вторая и уже естественная жизнь, которая сегодня не минует едва ли не каждого деревенского мужика (что с еще большей очевидностью следует из первого фильма Лидии Бобровой «Ой, вы, гуси»). А Дмитрий Клопов попросил, чтобы его герой — на выбор — либо вырезал деревянных птичек (на архангельской земле они называются птицами счастья), либо рисовал, как и он сам. Даже финал, по словам Лидии Бобровой, «подсказала сама жизнь»: «Когда мы увидели, как Дмитрий (Скуридин) сидел рядом с Андреем (Константином) и показывал ему своих птичек, а потом подарил оленьи рога, а тот в какой-то момент ударил его по носу, а потом они снова помирились, снова выпили, то стало ясно — это и есть финал».

А после съемок похорон местные алкоголики, копавшие могилу, пришли к директору картины и попросили опохмелиться: «Как же так? Мы Зайку-то похоронили. Могилу вырыли, гроб положили, помянуть надо». Был ли среди них

Александр Стахеев (то есть «сам» Зайка), тоже веркольский пьяница, к сожалению, не знаю, но то, что он сейчас там и пьет, доподлинно известно.

Жизнь и кино здесь всерьез перепутаны, и с каждым кадром все расширяющееся в тебе чувство реальности, твоего наличного присутствия так почти осязаемо ощутимо, что в памяти остается не только собственно фильм, как некое художественное произведение, а мир, который за ним стоит и который лишь краешком в нем запечатлен. Но так как это кино особое, то и разговор о нем должен быть, видимо, не совсем как про кино и, быть может, даже совсем не как про кино. Лидия Боброва на встрече со студентами ВГИКа просила не рецензировать фильм, не оценивать, как он сделан, а говорить *по сути*. А в законе картины это означает — говорить о героях, как о самих этих людях, реально существующих и сейчас, и в эту минуту, и в эту...

И, конечно же, главным образом — о Николае Скуридине, герое, какого, на мой взгляд, в нашем кинематографе еще не было.

Только поначалу кажется, что он похож на Акакия Акакиевича. Такой же «невидный», «маленький человек», и все у него старое, заношенное, и даже трусы, на которые жена пытается приладить заплату от цветастого тещиного платья, и те одни. И весь жизненный круг его определен и неизменен: деревенская улица, коровник, река Пинега. Это свое. И здесь он свой. Все остальное — чужое, вернее, другое. «Чего я поеду людей смешить? — сомневается Скуридин, обращаясь к гнедой лошади, на которой только что сделал новую ходку за сеном (ведь «охота — не охота, а надо»). — В отпуске-то ни разу не был. А тут еще курорты. Не знаю — ехать, не ехать... У-ух... страшно».

Еще бы не страшно — море, пальмы зеленые, меню. «Врачи не абы какие — профессора», — наседает Чапурин. А чапуринская жена Лелька даже хитростью Альку и скуридинскую тещу подговорила, чтобы отпустили мужика «на курорты». Ведь те-то поначалу взъелись, что он «на гульбу летит, детей кидает», в сердцах выгнали его ночью на мороз. Ну что с баб взять, не драться же с ними. Скуридин было просился к куме: «Пусти, Христа ради, щей хочу горячих... Я у тебя на половичке посплю, под порогом». Но кума не пустила: «Чего люди скажут?»

Притулился Скуридин к стене амбара. «Брага, моя браженька медовая! С кем-то я тебя, браженька, пить буду?» В небе полная луна. Облака, снизу темные, как грозовые, а сверху мягко подсвеченные, будто горной грядой стоят над Пинегой. Снежный покров волнами вторит пойме реки. Тихо. Холодно. Слышится отдаленный перезвон — на том берегу монастырь и колокольный звон в деревню то и дело доносится. Но сейчас, ночью, он скорее из сладостного сна, в который погружается Скуридин, может, последний раз в жизни. И вдруг, словно вспышка, теплый, ласковый свет и в нем сияющая деревянная птица счастья.

Очнулся Скуридин, опомнился. Сладка снежная смерть, но еще слаще теплое, влажное коровье дыхание, да еще если коровы твою руку лижут — жалеют. Проснулись они, когда Скуридин пришел к ним в коровник, обрадовались, замычали. «Вы-то хоть меня ночевать пустите? Вы-то у меня хорошие. А я, дурень, обиделся».

Нет, не похож Скуридин на Акакия Акакиевича. Не сказал никому: «Зачем вы меня обижаете?» И не только не сказал, но и не подумал. Себя заругал. Это он плохой. Как это он, «дурень», вздумал обидеться?

Скуридина не жалко, то есть привычного сострадания он не вызывает, может, потому что сам всех жалеет, всем сострадает. Правда, сердце сжимается, когда с рассеченной бровью, заплывшим глазом и едва шевелящимися губами он приходит к Чапурину отказываться от поездки, так как Алька в праведном гневе, видимо, запустила в мужа чем-то особенно тяжелым. Накануне Чапурину позвонил из района его начальник Борис и потребовал путевку назад, а тот не нашел ничего лучшего, как поручить все это уладить жене. Самому напрямую не было сил сказать, что с районным начальством отношения портить не может — у него дочь в институте учится, ее надо «в люди выводить». Вот и обстряпала Лелька на свой бабий вкус это дело, наговорила на Скуридина, что он на курорт едет «с разведенкой, которая на всех мужиков кидается без разбору». Знала, что Алька, еще с молодости горячая, не устоит, клюнет на ее заведомое вранье. Но не рассчитала она, что все рукоприкладством кончится. Этого не хотела.

«В той стране». Алька — С.Гайтан

А Скуридин и за это ни на кого зла не держит. Даже разбираться ни в чем не стал, оправдываться. Божья коровка — называют его жена с тещей. И они правы, он действительно Божий. Сказано же: «Кроткие... наследуют землю». Глядя на Скуридина, начинаешь понимать почему. Таким, как он, можно доверить землю. И не только потому, что он умеет на ней работать, а потому, что он умеет ее любить, видеть ее красоту. И еще он умеет жалеть ее и защищать.

Скуридин, возвращающийся из больницы, останавливается посреди деревенской улицы и любуется радугой над монастырем. «Красота-то какая!» — говорит он проходящему мимо Чапурину. А когда в деревне появляется Константин, устрашающе огромный — за два метра ростом — детина с пудовыми кулаками, которого управляющий делает напарником Скуридина, все как один начинают бояться, что может дойти до смертоубийства. «А если я тебе врежу? Вот этим кулачонком? В легкое? Что с тобой будет?» — грозит Константин Скуридину за то, что тот выгоняет коров в его смену, когда он сам до полудня спит. «Мне скотину жалко», — объясняет Скуридин. «Ты дурак? Да я же тебя по траве размажу. Детишек своих сиротами оставишь...»

Когда Чапурин пытается вмешаться, Константин обещает поджечь его только что выстроенный, обшитый пролаченной вагонкой дом. Теперь здесь его слово — закон. Привыкайте. И Чапурин отступает. Но наутро Скуридин снова выгоняет коров на заливные луга. «Ради чего?» — недоумевает Константин. Его «невестушка-заочница» Раиса пытается ему объяснить: «Они ведь живые души. Бычки, коровы, кони — все. У нас в мае заморозки были, снег выпал, мы утром на пастбище прибежали — коровы в кружочек встали и на теленочка дышат новорожденного, чтобы не замерз». Но что за дело Константину с его установкой «жить в свое удовольствие» до всех этих «живых душ». «Уезжай», — говорит Раиса, прекрасно зная, что Константин — ее последний шанс. Ему трудно понять, за что она его гонит, но еще труднее — почему, казалось бы, самый робкий, самый забитый, самый «невидный» в деревне один его не испугался. Пошел наперекор. Что это в нем, кротком, за сила такая?

Лидия Боброва рассказывала, что ей особенно понравился рисунок Дмитрия Клопова, где изображен медведь. «Это потому так получилось, что я рисовал его с натуры, — объяснял он. — Просто у меня есть знакомый медведь, который меня не боится». Когда в житиях святого — будь то Сергий Радонежский или Серафим Саровский — читаешь, что к нему приходил медведь, это кажется естественным; когда такое слышишь от человека, который, быть может, и сегодня, в эту самую минуту, снова «рисует с натуры», вслед за Константином недоумеваешь — откуда в нем сила такая? Наверное, поэтому решение финала, под-

смотренное Лидией Бобровой в реальном существовании самих актеров, она доверила тому, кто никого не боится и кого не боится никто.

Скуридин и Константин сидят рядом и складывают птицу счастья. «Перышко за перышком, — учит Скуридин. — Так и идет. Птица приносит счастье». «И много она тебе счастья принесла?» — спрашивает Константин. «Принесла», — без сомнения отвечает Скуридин.

Быть может, финальная сцена у кого-то и вызовет сомнения, покажется наивно-прекраснодушной — в духе фильмов 50-х годов, когда трудный герой под влиянием героя положительного в конце перековывался, — но поведение Скуридина и здесь воспринимается как абсолютно правдоподобное, даже само собой разумеющееся. Точно так же можно быть совершенно уверенным, что когда Скуридин на вечеринке у Чапурина стоит в узком простенке, глядя на танцующих и светло-светло улыбается, словно всех благословляет, то взгляд его такой радостный и умиротворенный не потому, что он победил того, кого трудно было не испугаться, а потому, что все танцуют, все довольны, все вместе и всем хорошо, а значит, хорошо и ему.

И даже если бы он знал про хитроумное предательство управляющего и его жены, ничто бы в его взгляде не изменилось. Не он судит, не он и оправдывает. Он умеет только любить, прощать и благословлять. Быть может, про такую любовь апостол Павел говорил, что она «долготерпит, милосердствует... не завидует, не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде...»

В Скуридине нет даже тени себялюбия, поэтому он не только сам никого обидеть не может, но и ни на кого не держит обиды. Однако непритязательность и смирение никоим образом не оборачиваются самоуничижением и приниженностью. Напротив, здесь скорее цельность и твердость характера, неприметные в его каждодневном и мужественном стоянии. И даже: «Свой подвиг он совершает неярко, неброско, где-то на заднем плане картины, — говорит Лидия Боброва. — Вот так и в реальности такие люди существуют». Скуридин просто и тихо стоит на своем — его не сдвинешь, но в этом и есть его «подвиг».

Скуридин не классический тип крепкого деревенского мужика, на разные лады варьировавшегося в советском кинематографе, не «чудик» Шукшина и не баешный герой Овчарова. Скорее это тот тип героя «чистого сердцем», который и в великой русской литературе мало кому давался (а в нашем кино и попыток-то таких не припомню). Безусловно, Скуридин не идеальное его воплощение, но образ, который явственно проступает в нем, тот самый. И та же самая любовь-сорадование, то же ви́дение добра в чужой душе, отсутствие раздвоенности, уныния, та же просветленная простота. И тот же мир в душе.

Кто «твердо стоит», всегда «ровен и ясен» — писал Достоевский. Божья коровка — ведь она, как известно, даже на небо летает. Вот и счастлив Скуридин, как Лидия Боброва говорит, «по сути». Режет из белого сияющего дерева птиц счастья, складывает их не торопясь, «перышко за перышком», по росе коров выгоняет, на радугу любуется. И за все благодарен. Скуридину здесь все родное. Край родной. Все исхожено, все увидено, и все до краев полнится тайной бытия. Она открывается Скуридину даже когда он чуть до смерти не замерз у амбара. Так же, как открылась она Алеше Карамазову в ночном поле: «Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною».

Однако собственно о вере в фильме речь не идет, она осталась за его пределами. Как и сам монастырь — за белоснежной, не тронутой ничьим следом пустыней между двумя берегами реки. Видимо, не пришло еще время для верокольцев проложить к нему дорогу. Поэтому и в фильме ее нет — иначе исказилась бы правда жизни, а судя по всему, ею авторы дорожат больше всего. Поэтому и ничего не идеализируют. Ничего не скрывают. Ни того, что Скуридин своих домашних не может утихомирить, а весь остальной мир — за границами Пинеги — ему чужой; ни того, что время от времени попивает. Хотя знает, что «пьянка губит людей». И когда накануне так и не состоявшегося отъезда на курорт Скуридин и его жена Алька, распаренные, разомлевшие после бани, сидят вдвоем у самовара и строят планы новой жизни, он начинает с главного: «Язву вылечу — брошу пить. Я же техникум окончил с отличием. Приеду с курортов — снова

пойду зоотехником. В Аймушах комплекс строят новый, может, туда пойду, здесь все друзья-товарищи, пили-гуляли вместе, ну как с них спросить?»

Спросить, действительно, Скуридин может только с самого себя. А с этих «друзей-товарищей» даже Чапурину спросить не очень-то удается. Особенно запойные — Зайка, Цыганок и Алешка. По ходу фильма сначала Цыганок, потом Зайка умирают. Алешка перебирает свои фотографии, чтобы заранее приготовить ту, которую ему поставят на могилу. Он теперь следующий. В этом не сомневается и Чапурин, которого поразило то, что сказал Скуридин: «Старики живут, а молодые спешат без очереди на тот свет». И Чапурин собственноручно изготовил плакат, где перечислил поименно не только всех, кто погиб в деревне от пьянки за прошлый год, но и установил новую «очередь на тот свет» — кто следующий.

Маруся, жена Алешки, просит снять плакат: «Не срами, не позорь. Осиротишь ведь детишек, не накликай беды... В каком бы состоянии он ни был, он на работу всегда приходит». «Год — и все, — припечатывает Чапурин. — Не жилец!» Маруся, словно защищаясь: «Бог видит, кто кого обидит. Не придется ли тебе самому так стоять?» Но Чапурин непреклонен. Он хозяин на этой земле и просто обязан бороться с самым главным на ней злом. Когда — по пьянке — разгорелся пожар в котельной, Чапурин первым кинулся в огонь и вытащил угоревших Цыганка и Алешку. Хотя перед этим он же распорядился повесить их фотографии на стенде «Не проходите мимо». «Зачем? — спрашивает его секретарша Катя. — Они что, бросят пить?» Но даже ей не уступает Чапурин: «Пусть вся деревня смотрит и позорится». В отличие от Скуридина, он считает себя вправе позорить, вершить суд. Он уверен, что знает, кто первый, кто последний, кто за кем. Может, поэтому он так нуждается в самооправдании. «Моей вины тут нет», — пытается убедить он Марусю. А когда Скуридина забирают в больницу с прободением язвы, жена Чапурина успокаивает мужа: «Не виноватый ты! Чего он пил, если у него язва?» Но Чапурину не по себе — побоялся он сказать Скуридину прямо, что путевку пришлось отдать, вдруг все бы тогда посмеялись над ним — какой он хозяин. И прекрасно зная хитроумный, просто лисий нрав своей жены, позволил это дело уладить ей, хотя тут же в сердцах и попрекнул ее: «Все вы порода папашина, совести ни на грош!»

У самого Чапурина совесть-то есть, он скорее слабовольный и простоватый. И, что называется, пафосный. Его кровно волнует, что «страна катится в пропасть», и он искренне старается, чтобы все то, что подвластно ему, шло как надо. И еще он со страстью любит свой край. «Оставайся при нашей земле, пустишь корни, — уговаривает он секретаршу Катю. — Посмотри, какая у нас благодать». И не случайно Скуридин показывает радугу именно ему. Чапурин способен ценить «благодать».

Во время финального застолья он с чувством и со слезами на глазах выводит:

Быть да быть мне в той стране,
Быть да быть в той стране, в которой
Я рожден был да рожден.

Не все у него получается, далеко не всегда он прав, но он свой здесь. Свой в той стране, где «был рожден». Как и все те, кто собрались у него за столом: и Борис, тот самый начальник из района, и Скуридин, который ведать не ведает, с кем рядом сидит, и Шура, жена погибшего Зайки, и кто-то еще из «списка»...

Глядя на то, как они все вместе с чувством поют про «ту страну...», так легко впасть в ложное прекраснодушие. Но тихий и благословляющий взгляд Скуридина, стоящего в простеночке, словно удерживает (и авторов, и вслед за ними зрителей) от всех крайностей любого рода идеализации. Просто ты тоже начинаешь видеть ту укорененность в добре, что есть во всех этих людях, и то главное, что их роднит, — отсутствие лукавства. «Правда пополам не делится» — типичное присловие веркольцев, записанное в дневниках Федора Абрамова.

Здесь даже самый отпетый пьяница не хочет принимать свой грех за правду. Когда Цыганок вдруг спрашивает Зайку, отчего он пьет, тот отвечает честно и то, что больнее всего: «Чтоб меньше моим детям досталось». Цыганок: «А я думал — человек пьет от жадности, от эгоизма, от общества...»

Даже перед лицом преждевременной смерти они не лукавят, а принимают ее как неизбежную и заслуженную ими данность. На могиле у Цыганка Алешка спрашивает у Зайки: «Как ты думаешь, где сейчас его душа?» Зайка: «А я где-то

читал, что души умерших переселяются в облака». Алешка: «Нет, я думаю, в животных». Зайка: «Тебе видней. А как ты думаешь, в каком животном сейчас душа Цыганка?» Алешка: «Нет, лучше в облаке...» В этом разговоре поражает отнюдь не попытка проникнуть в тайны бытия. Для тех, кто не раз уже стоял на краю, заглядывал за черту, — это, как известно, дело обычное. Поражает уступчивость, изначальное, а не хмельное («ты меня уважаешь?») уважение к другому мнению. Почему Зайка с такой легкостью говорит: «Тебе видней», почему Алешка тут же соглашается с ним? И все это без заносчивости, без настаивания на своем.

Вообще в этих друзьях-приятелях нет никакой агрессии, они безобидны и доверчивы. От своего пьянства страдают в первую очередь они сами и их близкие, родные. Зайка, хоть и всегда навеселе, катает на волокуше, прикрепленной к его трактору, детей из школы. У него золотые руки, и он от «чистого сердца» предлагает Афанасьевне, маленькой, крепенькой, как боровичок, с по-детски блестящими глазками, вырвать зуб под коронкой и действительно с помощью домашних ножниц и одеколона успешно с этим справляется. Зайка поет, отплясывает, частушки на ходу сочиняет. Где застолье, тут и он: «В кавалерах не нуждаетесь?» Ну как же в таком бесшабашном, заводном да еще в таком душевном не нуждаться?

«Теща моя хуже соловья, не дает покоя теща моя», — выдает Зайка свою коронную. На самом деле теща у него совсем уж безответная, просто жена Зайки Шура поручила ей караулить, чтобы он в очередной раз не стащил из погреба шмат сала, который на станции можно выменять на стакан водки. Вот Зайка, который, словчившись, сумел закрыть в доме саму тещу, и отплясывает перед женой на виду у всей честной компании.

...Пожалей, душа моя, зазнобушка, молодецкого плеча...
...Ах, Шурочка-Шураня, как любили мы с тобой...

Судя по всему, любовь, у них не ушла, но «молодецкого плеча» уже и в помине нет. А Шура этого словно и не замечает. Когда Зайка, в дым пьяный, узнав, что у него родилась дочка, прибегает домой, Шура смотрит на него с такой чисто женской нежностью, будто видит в нем только того, любимого, еще не искаженного, родного. Но при этом она — по-матерински, как птица крылом, — прикрывает от него свою новорожденную. А когда Зайку хоронят, Шура почти беззвучно плачет на могиле, припадая всем телом к мокрой глинистой земле.

Зайку провожает вся деревня. Всем миром похоронят, всем миром помогут Шуре детей вырастить, но и этим же самым миром сквозь пальцы смотрели, как Зайка спивался, да еще чуть что подносили. Лидия Боброва говорит о своих героях: «Они как дети». И действительно, они во всем как дети — и в плохом, и в хорошем. В них нет лукавства, но и разумения, мудрости нет.

Когда Афанасьевна, написав первое письмо в зону, на коленях перед иконой молится о том, чтобы Бог послал ее дочери Раисе жениха, то, разгорячившись, начинает чуть ли не грозить Господу: «Одних, значит, за пазушком держишь, а доче-то моей как дальше жить? Нехорошо это, неправильно». Бабка Макуня с печки ее укоряет: «Ну что ты с Богом разговариваешь, как с бригадиром? Ты молись!» Но молиться ни Афанасьевна, ни кто другой в деревне не умеют. Или разучились?

Правда, первый раз Лидия Боброва увидела Дмитрия Клопова в церкви и, видимо, что-то такое в нем усмотрела, что сразу же захотела снимать его в главной роли. Но все это осталось за кадром.

Вставная глава

Когда я увидела на экране Николая Скуридина, то сразу же вспомнила другое лицо, но тот же неосуждающий и словно тихий взгляд

Двадцать лет назад мы с моим знакомым, который только что купил новые «Жигули», приехали в глухую деревню под Старой Торопой. Утром 7 ноября подморозило, и мы решили на машине забраться глубоко в лес. Проехали несколько километров по грунтовому большаку и свернули на проселочную разъезженную, но с крепким настом дорогу. Через полчаса мы увидели два дома, к одному из которых подъехал трактор. У калитки стояла жена, встречая своего грязного и усталого мужа Тогда мы проехали мимо и какое-то время плутали по лесу. Пока не поняли, что к вечеру начинает теплеть и дорогу стремитель-

но развозит. Мы развернулись и поехали обратно В окнах дома тракториста теплился свет. Еще через полкилометра мы стали в каком-то овражке Стали намертво. И тут пошел дождь. Ни домкрат, ни лопата не помогали. Одна надежда была на трактор. Мы бросили машину и потащились по грязи назад. Когда вошли в избу, тракторист, распаренный и с мокрой головой после бани, сидел в чистой белой рубашке за скобленым столом, а жена ставила перед ним тарелку с супом. За занавеской во сне сопели дети. Кроме печи, этой занавески, стола и керосиновой лампы, ничего больше в избе, как помнится, не было. Мы, запинаясь и горячась от неудобства, рассказали свою немудреную историю и попросили помочь. Тракторист, не притронувшись к еде, сказал, что сейчас будет готов. Жена не проронила ни слова Мы вышли под дождь в ноябрьскую черноту Через минуту пришел он, переодевшийся в свою грязную, замасленную одежду Завел трактор, и мы поехали. Машину мы вытаскивали до глубокой ночи. Рвался трос, гнулись рычаги, поднявшись на бугор, машина в последнюю минуту скатывалась назад. Мы теряли терпение, раздражались, унывали. Только не он. Хотя и почти все время молчал. Наконец мы выбрались наверх, и дальше трактор потащил нас по этим хлябям до большака. Но, не доезжая метров сто, он остановился. Когда мы спросили у тракториста, в чем дело, он ответил: «Дальше сами, здесь уже несложно». И простился, не взяв ни денег, ни бутылку водки «к празднику» — по тому времени щедрую плату. Мы недоумевали, почему он не довез нас, и, приехав в деревню, расспросили о нем своих хозяев. Оказалось, что в начале 50-х годов, когда ему еще не было двадцати, он на колхозном грузовике подвез женщин и детей, возвращавшихся с ягодами из леса, и «за использование служебного транспорта в личных целях» отсидел несколько лет в лагере. С тех пор он живет далеко от деревни и работает на лесных вырубках, по нескольку дней не возвращаясь домой. А 7 ноября — по случаю праздника — у него был выходной.

До сих пор чувство вины не проходит. Да, конечно, мы не знали, что он сидел в лагере, тем более за что сидел, не знали, почему он так живет, но мы знали, что он устал, что он после бани и еще не ел, и что жена его давно ждала, и что праздник, и мы могли бы переночевать в машине или в крайнем случае дойти несколько километров до деревни, но нам было удобнее попросить помощи у человека, которому мы сами никогда и ни в чем помочь не можем. И даже имя его не помним.

Недавно по ТВ-6 показывали мальчика лет восьми-девяти из детприемника Казанского вокзала, который на вопрос, зачем он уехал из своей деревни, ответил: «Я думал, Москва красивая, что здесь башни всякие — Эфелева, что ли». Судя по всему, он не нашел здесь не только «Эфелевой», но и Спасской башни, а увидев низовую привокзальную жизнь, решил, что это и есть вся Москва.

После просмотра в Доме кино фильма «В той стране» как никогда отчетливо понимаешь, что у нас, городских, представления о той деревенской пинежской жизни ничуть не ближе к реальности, чем у беспризорного мальчика о Москве. Но, в отличие от него, мы не торопимся увидеть все своими глазами. Хотя, казалось бы, так просто — купить билет на архангельский поезд, сойти сразу же после Котласа, а там уже по Пинеге до самой Верколы рукой подать.

Лично я там была почти тридцать лет назад. И тоже уже, конечно, ничего не знаю про тамошнюю жизнь. Фраза жены управляющего, что в магазин на станцию треску привезли, просто обожгла. Не было раньше никакой станции поблизости, никакой железной дороги. Одно бездорожье. И река, на которой и лодки, и люди, и сплавной лес — все вместе. Не был открыт монастырь на противоположном берегу. Зато в самой Верколе было явно больше домов-кораблей, еще с прошлого века оставшихся, у некоторых по двенадцать окон на фасаде. «Великан дом, — пишет Федор Абрамов. — Двухэтажный шестистенок с грудастым коньком на крыше». Все это осталось за кадром или вошло в него настолько не прицельно, что не успевает зацепить неосведомленное или невнимательное сознание зрителя.

Вообще фильм «В той стране» — для внимательных и любовных, для предрасположенных понимать и прощать. То есть не для русофобов и не для нацио-

нал-патриотов. Для русофобов в нем и намека нет на обличение русского народа за скотоподобное пьянство, рабскую, равнодушную ко всему покорность и непросвещенную, нецивилизованную грязь. Для национал-патриотов в нем нет никакого победоносного почвенничества, пафоса избранничества, многозначительного умолчания, что, мол, за всем здесь кроется скорая победа русской идеи, истинное мессианство.

Этот фильм для «филов» (не обязательно славяно-), но без пены на губах, для кого естественнее жалеть, любить, сострадать, чем осудить, возненавидеть или возгордиться. В отличие от предыдущего фильма Лидии Бобровой «Ой, вы, гуси», где властвовала беспросветность (правда, не воинствующая, не агрессивная, а словно узаконенная всем ходом жизни), «В той стране» вызывает скорее слезы радости, какого-то смутного, не проясненного еще обретения. Здесь все скупо, неброско, потаенно. При том, что и слезы, и смех, то и дело вспыхивающий в зале, здесь так впрямую соседствуют. Хотя особым любителям народного юмора явно не хватает баешного мироощущения, так же, как и особо жалостливым — мелодраматических сантиментов, а сугубым лирикам и поклонникам русского Севера — закатов, рассветов, снежной дымки, смягчающей все очертания, а сугубым прозаикам — психологических подробностей и социально заостренной правды жизни, то есть жизни на пределе, когда детей кормить нечем, пенсий не платят, а учителя объявляют голодовку. Здесь, в общем, все тихо, мирно, скорее, благополучно.

Здесь не найти и никаких идеологических обобщений, никакой демонстрации — «вот он, русский народ». Да и что могут демонстрировать Скуридин, Шура, Раиса? Свою кротость? Свою невидимую миру силу? Или жадные до жизни Зайка, Афанасьевна, бабка Макуня? Свое простодушие? А ведь как здесь было легко впасть в идеализацию действительно высокой простоты народной жизни, то есть в пресловутое «опрощение», или, напротив, подчеркнуть, сгустить все ужасы сегодняшней деревни, дойдя до крайностей «самооплевывания», «явления (по мнению Достоевского. — *Т.И.*), не замеченного у других народов». Но авторы фильма сумели пройти между этими Сциллой и Харибдой русской интеллигенции, нигде не оступившись с узкого пути.

Однако самым уникальным кажется то, что в фильме, который свободен как от пресловутого морализаторства о судьбах России,так и от печати безнадежности, нет даже тени всеядного плюрализма. В конце 60-х Владимир Кормер

«В той стране». Константин — А.Дунаев, Скуридин — Д.Клопов

писал: «На всем бытии интеллигенции лежит отпечаток всепроникающей раздвоенности... Устойчивых моральных принципов нет. Нет различения добра и зла, все относительно... Сегодняшний интеллигент готов понять и извинить что угодно...» Интеллигент конца 90-х уже не видит в этом ничего противоестественного. И вдруг появляется фильм «В той стране», в котором в открытую сказано, что белое — это белое, а черное — черное. Да — да, нет — нет. Все остальное от лукавого. Но при этом нет извечного расклада: зло побеждает или зло наказано. Да и какое здесь зло? Ни трех друзей-алкоголиков, ни Чапурина, ни даже его жену, ни даже Константина в отрицательные герои не запишешь — в каждом здесь открывается то лучшее, то спасительное, что в нем есть. Хотя авторы ничего не скрывают. Не считают, что пьянство — это безобидная ребячливость. Цельность и отсутствие раздвоенности не выдают за *цело-мудрость*. За любовью к красоте не прячут тягу к саморазрушению. Они твердо различают и разделяют добро и зло. Просто они вслед за своими героями *добро-желательны*. Ведь доброжелательный человек — это не тот, который плохого не видит, а тот, который добра желает. И, наверное, поэтому никто и не осужден авторами фильма, никто и не наказан, пусть и справедливо. Возмездие не их прерогатива. Так же, как мессианство не их выбор. Прежде чем проповедовать, Серафим Саровский простоял тысячу дней и тысячу ночей на камне.

«Я не пророк и не знаю, в чем выход сегодня, — говорит Лидия Боброва, — и не знаю того, кто знает. И, наверное, не мое это дело — искать выход, мне бы только хотелось, чтобы зрители задумались над своей жизнью. Ведь все они там — это все мы здесь».

Как известно, многие настаивают на том, что связи наши не оборваны. Бог даст, это так. Но чего стоит само это противостояние: «они там» — «мы здесь». «Никогда никто не был до такой степени, как русский интеллигент, отчужден от своей страны», — писал Владимир Кормер. Сегодня по прошествии почти тридцати лет эта пропасть еще глубже. И все наши разговоры о национальном и национализме, о морали и имморализме, о мессианстве и либеральном плюрализме и даже об извечном — о славянофильстве и западничестве — им «там», «в той стране», предельно чужие. Конечно, если тем же веркольцам популярно объяснить, в чем смысл этих противостояний, они поймут, но своими их не сделают. Им этот судьбоносный выбор чужд онтологически. Вместо классической уже песни интеллигентского сознания: быть или не быть? — они по-прежнему выводят на разные голоса: «*Быть да быть*». Для них здесь нет вопроса. Просто с некоторых пор что-то не заладилось, не получается. Может быть, что-то ушло? А как исправить, пока неведомо. Но, наверное, многие здесь могут сказать то же, что и Анна Ключникова из далекого от Верколы воронежского села Кучугуры: «Плохо мне жить, хорошо — а белый свет люблю. Милее белого света нет на свете». И все «в той стране» умеют радоваться самому малому. «Куда хочу, туда и пошла». Вот свобода-то! И даже бабка Макуня (она же Варвара Клопова), которая, в отличие от Анны Ключниковой, уже вряд ли может пойти, куда хочет, для нее целое событие и с печки-то слезть, все равно, как ребенок, довольна, что вот с утра за окном снег пошел, а днем солнце выглянуло.

«Все [...] от исконного нашего инстинкта *быть*, совершать данное нам в удел. [...] Это — стихийное, «русский дух», никем еще не осознанный», — писал Иван Шмелев. *Инстинкт быть*, как совершать данное в удел. И, наверное, это главное, что с такой силой поражает в Скуридине. Поражает как озарение, как что-то давно забытое, но еще родное.

«Были бы мы лжецами и лицемерами [...] если бы не было в наших сердцах и великой скорби о нашей Родине... — писал Иван Бунин, самый желчный, самый непримиримый враг народного бунта, назвавший его «окаянным». — Как же умалчивать, что до самых священнейших недр своих поколеблена Россия? Не поколеблено одно: наша твердая вера, что Россия [...] все же не может погибнуть, измениться в вечных основах своих, и что воистину не одолеют ее до конца силы Адовы». В фильме «В той стране» нет ни лжи, ни лицемерия, и о том, что русская земля поколеблена «до самых священнейших недр», никак не умалчивается, но ощущение, что «вечные основы» неизменны, преображается здесь в чуть ли не осязаемую реальность.

И это та реальность, которая существует сама по себе и в ту минуту, когда

смотришь фильм, и потом, и сейчас. Ведь сейчас, когда я пишу, снег идет не только у меня за окном — в Вознесенском переулке, по московским понятиям очень тихом, — но и в Верколе, где наметаются сугробы под самые крыши. И кто знает, может быть, они закрыли окошко бабки Макуни, в которое она смотрит на мир, и она живет себе на печке день за днем. Но о чем она думает, что вспоминает, что ждет — разве узнаешь? А может быть, она молится за всех нас? Раз знает, как не надо молиться, вдруг помнит, как надо?

Трое мальчишек верхом проносятся по деревенской улице. И через несколько кадров — лошадь, лоснящаяся в лучах вечернего солнца, пасется на уже сыреющем от росы лугу. Но таких откровенных красот в фильме почти нет. На природу, любуясь, смотрит только Скуридин. Это его глазами мы видим ночные облака, радугу, скупое благородство Севера. А в остальное время окрестный мир мы почти не замечаем, будто смотрим на него привычным взглядом испокон живущих здесь людей. Но даже такой взгляд, оказывается, полон любви. Той любви к родному краю, о которой писал еще А.К.Толстой: «Люблю тот край, где зимы долги...» А Федор Тютчев называл его «край родной долготерпенья»: «Не поймет и не заметит / Гордый взгляд иноплеменный, / Что сквозит и тайно светит / В наготе твоей смиренной...»

В каком-то смысле «все мы здесь» — «иноплеменные». Поэтому картина «В той стране» кажется сегодня такой *по сути* исключительной, ведь ее авторам удалось запечатлеть на экране то, что обычно мало подвластно художественному вмешательству в реальную жизнь, и то, «что сквозит и тайно светит» и в «быстроногой» реке Пинеге, и в метельной пустоте, в которой проступают неясные очертания окрестного мира, и в отдаленном перезвоне колоколов, временами слышном в деревне, и в таком близком, знакомом, родном, благословляющем скуридинском взгляде.

ЛИДИЯ БОБРОВА

Благополучная Веркола

Веркола — деревня живая, абсолютно живая! Здесь заканчивают школы, идут в доярки, выходят замуж, рожают. Ну, кто-то уезжает, как и везде, но молодежи много. Клуб всегда полон. И такие здесь вечера бывают, и такие танцы, и такие постановки! Инсценируют рассказы Федора Абрамова, который родом из этой деревни. В Верколе даже есть его литературный музей, где работают настоящие подвижники — и местные, и те, кто оставил город и переехал сюда. И еще здесь есть фольклорный хор: они собирают и сохраняют песни, сказания, былины, которые пели и сто, и двести лет назад. Такого я не встречала даже в Сибири. И хотя я много поездила по нашей стране от Дальнего Востока до Архангельской области и достаточно хорошо знаю нашу российскую глубинку, это место действительно какое-то особое. Здесь некий духовный треугольник образовался: в Верколе родился Федор Абрамов, в соседней Суре — Иоанн Кронштадтский, а совсем рядом — знаменитая сказительница начала века Мария Кривополенова. Кажется, что в самой этой земле, в воздухе, в людях сохраняется что-то из глубины веков идущее. И то, что называется русским Севером.

Когда я в первый раз увидела Верколу и этих людей, у которых совершенно детское отношение к миру, к жизни, друг к другу — то, что мы уже утеряли, — я поняла, что не полюбить эту землю невозможно. Может быть, потому что здесь

Фрагменты интервью, проведенного Петром Шепотинником и Асей Колодижнер для программы «Кинескоп» («ТВ-6 Москва»), а также фрагменты обсуждения фильма «В той стране» во ВГИКе

«В той стране». Макуня — В.Клопова, Зайка — А.Стахеев, Афанасьевна — А.Овсянникова

нет суеты, у веркольцев совершенно иное, чем у нас, горожан, отношение к любви, к свободе, к смерти.

Когда они смотрели про свой фольклорный ансамбль какой-то маленький документальный видеофильм и узнавали себя на экране, то хохотали, как дети! А потом стали показывать другой фильм — о том, как хоронили руководительницу их фольклорного хора, которая была всеобщей любимицей, что называется, душой деревни и умерла молодой. И вот только что они хохотали, а тут уже рыдали, тоже как дети. Весь этот зал, все от мала до велика.

Здесь потрясает ощущение какой-то действительно соборности, на чем наша страна веками держалась и благодаря чему мы выстояли в самые страшные времена. И это то, что мы сейчас теряем и теряем. А здесь кто-то выходит замуж — событие для всей деревни. Умирает — хоронят все. И я знаю, что когда они посмотрят нашу картину, то скажут все,что думают: «А вот тут ты, Алексеевна, маху дала. А вот тут-то так нельзя...» Мы же разучились говорить по сути. Много слов, да все вокруг. А они действительно, как дети, говорят *по сути.*

Мне кажется, что «В той стране» достаточно светлый фильм. Я думаю, что если бы деревенские люди, которые у нас снимались (тот же Клопов или кто-то другой), услышали, что живут они страшно, то сильно бы удивились. Конечно, им тяжело жить в смысле финансовом, как и всем в стране. Но сказать, что они плохо живут, я не могу. Вот в фильме «Ой, вы, гуси» люди действительно на грани выживания — там уже нищета полная, там «дно». И про ту картину правомерно сказать, что там жестокая правда жизни. Фильм «В той стране» снят как бы в противовес первой картине. Время менялось, и мне хотелось показать обычную, повседневную жизнь, без крайностей выживания. Тем более что Веркола достаточно благополучная деревня. Ничего ужасного я здесь не вижу. Ну, пьют — так пьют везде. Ну, жениха нет, потому что не хочется за алкоголика выходить, — так по всей стране сколько их, «заочниц», начиная с «Калины красной», пишущих в зоны. Не знаю, мне не кажется, что это страшная жизнь. Наоборот, я надеюсь, что фильмом «В той стране» я немножко себя оправдаю, и у меня больше не будет такого тяжкого чувства из-за того, что я сняла «Ой, вы, гуси». Потому что сегодня нельзя и не нужно показывать людям такую картину. Может быть, она была нужна тогда, когда я ее снимала, может быть, будет нужна через какое-то время. Но сегодня она нарушает ощущение той самой правды жизни, о которой я говорю. Сложные у меня отношения с «Ой, вы, гуси». Я от картины не отказываюсь, но не хотела бы, чтобы ее показывали по телевидению или в кинотеатре.
Но все, конечно, непросто и неоднозначно. Когда мы снимали «В той стране»,

в Верколе умирал местный пьяница Коля Клюв — такой совсем пропащий, он даже воровал. Он отморозил ноги — то ли в лесу, то ли на улице, когда жена брата не пустила его ночевать. У него началась гангрена, и он умирал. Вся деревня это знала. Кто-то носил ему воду, кто-то хлеб, потому что он ходить уже не мог. И как я поняла, все готовились к тому, что он вот-вот умрет. Когда он умер, вся деревня его хоронила, поминки всем миром устроили. Но в этом для меня было нечто страшное. Мы и похороним всем миром, но всем миром и не спасем. Пусть он алкаш был, но ведь его можно было отправить в больницу лечиться. Правда, мне говорили, что ему предлагали сделать операцию — отрезать ноги, а он отказался: мол, как он будет дальше жить, если на ногах-то еле-еле выживал, тем более когда станет лежачий — кому будет нужен? И он сам предпочел умереть, а не ехать в больницу. Это был его выбор. И все равно здесь все неоднозначно. Здесь нельзя идеализировать. Тот же Федор Александрович Абрамов видел свой народ таким, какой он есть, — и прекрасным, и жестоким. Ну, да что говорить, достаточно вспомнить нашу историю. Все эти революции, когда народ, который складывал былины, песни, сказки, он же и жег помещичьи усадьбы, а в гражданскую войну брат брата убивал. Все это в нас перемешано. Но я имею в виду не только наших предков, а и себя, свою собственную душу. Все это безумно сложный вопрос: что же это такое мы, русские, что мы за народ такой? Многие великие люди ощущали, что внутри России, внутри каждого из нас идет постоянная борьба между силами добра и зла: вот Бог и вот другая сила. А сама Россия как бы арена этой борьбы, которая проходит через все наши души, через всю нашу историю.

Конечно, в городе все это обостряется. В деревне все более скрыто. Там нет этой борьбы за власть, нет этой суеты. Деревня, слава Богу, на мой взгляд, от всего этого далека.

На другом берегу Пинеги есть монастырь. И это такой мощный образ: на одном берегу — монастырь, на другом — деревня, а между ними река. В фильме есть кадр, когда между деревней и церковью — белая пустыня и только заячьи следы на снегу между ними.

Некоторые зрители упрекают меня в том, что я не показала, как народ кается и как через церковь идет спасение. Но не могла я этого сделать, потому что это была бы неправда. Мне кажется, что в жизни деревни церковь сегодня такой огромной роли, как, допустим, для тех же москвичей, не играет. В церковь ходят на крестины и по большим праздникам. И это такой сложный, больной вопрос, который я даже не пытаюсь не только решать, но и ставить.

Впервые Дмитрия Клопова, который играл в фильме Николая Скуридина, я увидела в церкви... Вернее, сначала я читала о нем в дневниках у Абрамова, и уже тогда у меня возник к нему интерес, а когда я его увидела, то поняла, что должна на него написать сценарий. Но я была совершенно не уверена, что он согласится сниматься. И действительно, прежде чем участвовать в пробах, он прочитал сценарий, одобрил его, сказал, что здесь написана правда и Федор Александрович его благословил бы. И дал согласие. Иначе он бы отказался. Ему ни деньги, ни слава не нужны.

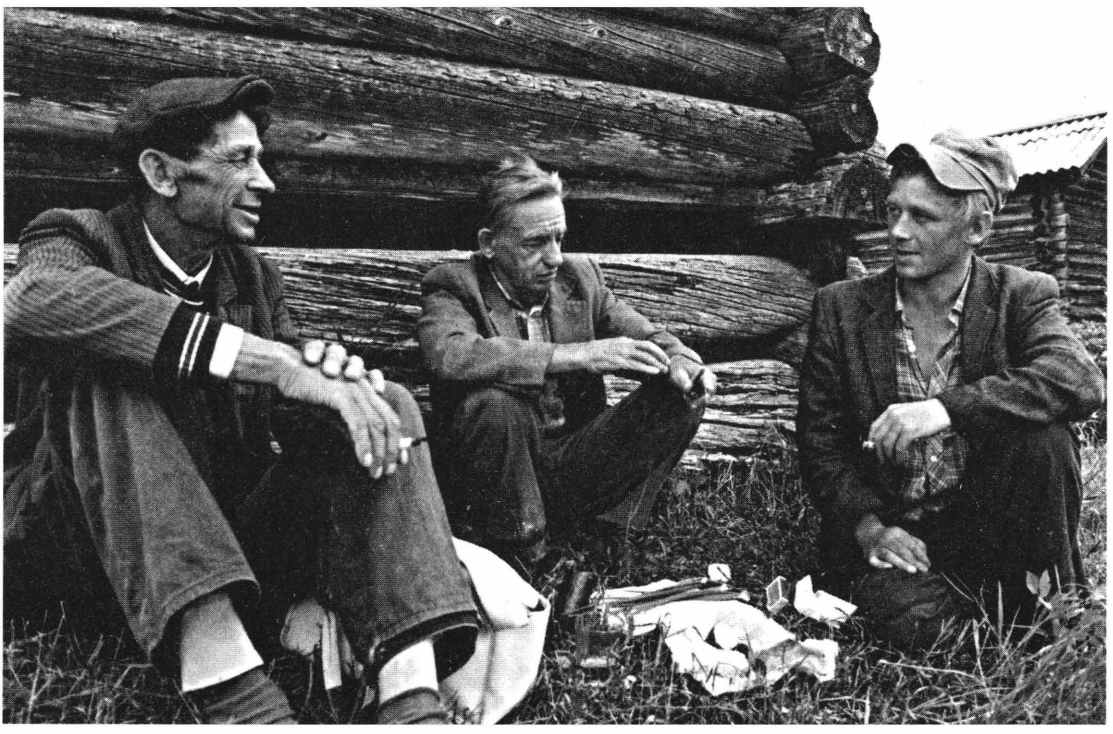
Вообще для меня главное лицо в фильме — Николай Скуридин. Деревня эта и вся наша земля держатся на таких людях. Вот на таких незаметных, как Скуридин и как сам Дмитрий Клопов, все у нас и стоит.

Близкие мне люди знают, как мучительно давалась мне эта картина. Я человек не головной, но у меня было очень сильное ощущение, что я должна это делать. Ведь я могла быть той же Любкой из «Ой, вы, гуси», потому что я сама оттуда, из этой жизни. Или могла бы быть той же Шурой, женой алкаша Зайки. После школы я могла выйти замуж, у меня была бы куча детей и такая же жизнь, как показано на экране. Но коль уж мне повезло и я стала режиссером — мне иногда кажется, что это помимо меня получилось, — то я должна сказать об этих людях. Именно должна. И когда я ощущаю — даже на уровне не интеллекта, а

чего-то такого, что не знаю, как и назвать, — ощущаю, что это такое *должна*, то мне становится страшно. Мне действительно по-настоящему страшно.

Когда мы сняли первый зимний материал, который потом переснимали, это был полный провал. И это счастье, что материал посмотрел Голутва, который верил в картину и доставал деньги в то время, когда все было так тяжело. Я не могла его подвести как продюсера. И потом меня этот материал не отпускал. Я не могла от него отказаться. Хотя хотела, у меня даже возник протест к небесам: почему я, слабая женщина, должна это делать? Я не хочу, не могу, я хочу нормальной, человеческой жизни, я хочу еще успеть выйти замуж, может быть, еще успеть родить и иметь семью, и пусть это делает кто-то другой, более сильный, более здоровый. Пожалуй, это было самое тяжелое — себя перебороть. Я понимала, что фильм может не получиться, что после такого провала мне бы уже никто не дал снимать, да я и сама не смогла бы, но ради этого материала я была готова на все, ради него я готова была рискнуть своей судьбой в кино.

Нам пришлось многое переснимать. Нина Усатова и Иван Бортник никак не стыковались с непрофессиональными актерами, хотя играли замечательно. Но тогда это был бы другой фильм. Из снятого с ними материала я даже смонтировала законченные полторы части. Но они в фильм не вошли. Никаких конфликтов у нас не было. Мы расстались по взаимному согласию. Правда, Нина Усатова, которая у нас играла две роли — жену Скуридина и Афанасьевну, сама отказалась сниматься во многом из-за того, что Андрей, играющий роль бывшего зэка Константина, приходил на съемки пьяный. Он попал к нам на картину, когда мы уже отсняли первую зимнюю натуру. И для меня тогда уже было ясно, что главным должно стать ощущение подлинности. Не игра в кино, не актерство, а подлинность судеб, самого проживания. Мы делали много проб на роль этого Константина. И все, что мы ни делали, была игра. У меня брат сидел несколько раз, я ездила в эти лагеря и знаю, что это такое, по словам, по жестам, по всему. Это уже как печать на человеке. Я узнаю на эскалаторе в метро, что он оттуда. А когда мне актеры начинали наигрывать все эти зэковские страсти, я впадала в отчаяние. Нам уезжать



«В той стране». Цыганок — Д.Вороницын, Алешка — Ю.Бобров, Зайка — А.Стахеев

на съемки, а Константина нет. И вдруг поздно вечером мне звонит незнакомая женщина и говорит, что ей очень нравится фильм «Ой, вы, гуси» и она просит посмотреть фотографию своего мужа — не подойдет ли он мне в новую картину. В двенадцать часов ночи мы с ней встречаемся в метро. Я смотрю на фотографию и сразу понимаю, что не годится. У него лицо не из этого фильма. А она мне: «Ну, если муж не подходит, может быть, его друг подойдет?» И показывает фотографию вот этого Андрея, который, как Ихтиандр, выходит из морской пучины, здоровенный, вот с такой улыбкой... Я говорю, не задумываясь: «Да, этот подойдет». И мы с моим директором берем видеокамеру и едем в Москву к этому Андрею. Вызываем его на видеопробу и начинаем снимать. Я даю ему задание, будто бы я — заведующая фермой, где работает «его Рая», а там пропали деньги, и я его подозреваю и разговариваю с ним так, как будто это он украл. И вот в какой-то момент я понимаю, что если сейчас не остановлю его, то он может меня просто тут же уложить на пол — так в роль вошел! И все сразу ясно: у нас есть Константин. Но я его тут же спрашиваю: «Вы пьете?» Он говорит: «Пью». — «Хорошо пьете?» — «Хорошо пью, потому что у меня астма, и если я не выпью, то не смогу работать. Но я вам даю слово, что из-за меня вы не потеряете ни часа времени, ни метра пленки, хотя я буду пить. Я не могу дать вам слово, что пить не буду, но в этом смысле проблем со мной не будет». И действительно, на съемки он приходил, выпив стакан или даже бутылку водки, но ни часу времени, ни метра пленки мы из-за него не потеряли. Хотя во многом из-за него потеряли актрису Нину Усатову. И, конечно, были моменты весьма напряженные, поскольку он человек достаточно неуправляемый. И особенно трудно с ним было заместителю директора, который иногда просыпался среди ночи, а над ним стоит Андрей и говорит: «Не хочешь ли выпить?» Но мы с ним как-то изначально друг другу доверились, и все у нас вышло. И потом мне очень помогла в работе с ним Зоя Буряк, сыгравшая в фильме роль Раи. Она как-то нашла с ним человеческий контакт. И Нюра эта маленькая, и эта бабка Макуня — все они как-то сразу его приняли, и им с ним было хорошо, и ему с ними тоже, и здесь проблем не было.

Проблемы у нас были с Александром Стахеевым (Зайкой), который тоже пил, хотя у него пятеро детей. Здесь тоже интересная история. Мы уже снимали Бортника в роли Зайки. Хотя изначально хотели Александра Стахеева на эту роль, которую в результате он и сыграл. Но он каждый день ходил такой пьяный, что просто забывал слова, и я боялась, что он не сможет работать. А однажды, когда у нас возникла проблема с Бортником, который тоже стал отказываться сниматься в картине, я увидела Стахеева, который пробегал мимо. И я загадала, что если сейчас он трезвый — он будет в картине. А он оказался трезвым. И когда мы вечером сделали пробы, я спросила, может ли он неделю не пить, пока мы будем снимать. Он ответил: «Могу. Неделю могу. Только скорее снимайте». Правда, зимой у нас с ним была проблема. Мы снимали эпизод, когда жена Зайки Шура (Галина Волкова) только что родила и лежит счастливая рядом с ребеночком, а Зайка пьяный к ней подходит узнать, кто родился — сын или дочь. А перед этим Александр пил, пил, пил и, как говорит, упал лицом в дрова... Нос расплющенный, «африканский», глаза «китайские», щека разбита... Снимать его в лицо было невозможно. И мы вынуждены были снять его так, что в кадре чуть-чуть видна одна припухшая щека. Но я до сих пор поражаюсь Гале Волковой, которая, глядя в глаза этого Квазимодо — а без ужаса на него смотреть было невозможно, — улыбалась ему с такой нежностью, с такой любовью. Такое может только настоящая актриса.

Вообще у нас была замечательная группа. Все работали, как часы, невзирая ни на что. Мы никогда не слышали ни одного слова жалобы, никто ни разу не сказал, что он замерз, что голоден — давайте остановим съемку... Сами таскали всю аппаратуру. Приходилось снимать в ледяной воде, и никто не говорил, что за это нужно доплачивать или что-то там еще... При том, что у ассистента оператора оклад был триста пятьдесят тысяч. А еще кричат, что наше кино погибло. Хотя я думаю, что с такими замечательными людьми редко кому доводится работать. Немного таких съемочных групп, где люди так любят свою работу. Любят, и слава Богу.

ЮРИЙ ФРИДШТЕЙН

«Эмма»: гордость и заблуждения

«Эмма». Эмма — Гуинет Пэлтроу

«Эмма»
(Emma)
По одноименному роману Джейн Остин
Автор сценария и режиссер **Дуглас Макграт**
Оператор **Йен Уилсон**
Композитор **Рейчел Портман**
В ролях: **Гуинет Пэлтроу, Джереми Нортем**
Великобритания — США
1996

Казалось бы, ну какое может быть дело нашему веку — уже и не XX, а почти XXI — до этих старомодных английских писательниц, живших в начале века XIX, этих старых дев, с их уединенной провинциальной жизнью, где день сегодняшний как две капли воды схож с днем вчерашним и ничего — так нам мнится сегодня, — ровным счетом ничего не происходит? Но это неправда. Там, в их небыстром, нешумном времени, в их далекой провинции происходило то же, что происходит сегодня, то, что происходило и будет происходить всегда: жизнь. Жизнь насыщенная — несмотря на ее внешнюю монотонность, на повторяемость микрособытий, на отсутствие заметных постороннему взгляду всплесков и потрясений, отсутствие, заключавшее куда больше драматизма, куда больше чувств и мучительных сомнений, нежели можно было бы ожидать от «чопорных английских леди». Впрочем, они вовсе и не были «чопорными», да и «леди» они не были тоже. Они были прелестными молодыми созданиями, эти загадочные англичанки: сестры Бронте и их старшая современница Джейн Остин. Умные, проницательные, нежные — свой внутренний мир, не слишком интересный для тех, кто окружал их в реальной жизни, они раскрывали (точнее, приоткрывали) в своих книгах. В старомодных викторианских романах «из провинциальной жизни» сокрыты и безумные страсти, и изматывающие поиски себя, и настойчивое стремление познать мир. В этой дамской, неторопливо-тягучей прозе не может не привлекать иллюзия естественного и пленительного течения жизни, в которой есть все: любовь и измена, преданность и обман, чистота и интриганство, безудержные полеты фантазии и трезвый, циничный расчет, мечты и разочарования — словом, «все краски мира» без преувеличений и без утайки. Но рядом со всей этой полнотой — точнее, не рядом, а над нею, словно бы ее осеняя, — присутствующее столь же естественно нравственное начало. Данное им, героям, а чаще героиням — от рождения, от воспитания, от Бога. Неистребимое и непререкаемое.

Точное знание, что существует нечто — при любой свободе, любом вольномыслии, — чего нельзя. Ни при каких обстоятельствах. Это нравственное начало растворено в самой поэтике. Оно существует как еще одно неотъемлемое слагаемое этого жизненного спектра. Еще одна, быть может, самая главная его краска. И она-то именно — несмотря на гордость и предубеждения — все определяет. Она-то именно и правит в конечном счете бал. Вот этой тоской современного человека, живущего в донельзя расшатанном веке, плывущего подчас без руля и без ветрил, — вот именно этой тоской, не всегда осознаваемой, и продиктовано

«Эмма». Джордж Найтли — Джереми Нортем, Эмма — Гуинет Пэлтроу

столь настойчивое обращение современных художников к викторианскому веку и его литературе. Непридуманный интерес питается желанием разгадать спрятанную в старом искусстве тайну, секрет, который если не сегодня, то завтра-то уж точно никто не вспомнит.

«Способ тогда знали...» — «А где же теперь этот способ?» — «Забыли. Никто не помнит», — как говорят в одной небезызвестной пьесе, написанной «русским викторианцем» Антоном Павловичем Чеховым.

Интерес кинематографистов к «загадочным англичанкам» стал особенно ощутим именно сейчас, в 90-е годы. 1992-й — четвертая по счету экранизация «Грозового перевала» Эмили Бронте, где сыграл свою первую роль в кино Ралф Файнз. 1994-й — «Джейн Эйр» в постановке Франко Дзеффирелли. И далее — целый каскад фильмов, снятых по романам Джейн Остин: многосерийный «Гордость и предубеждение», триумфально прошедший «Разум и чувства», «Доводы рассудка» и наконец «Эмма» — экранизация последнего романа Остин, опубликованного при ее жизни («Доводы рассудка» вышли уже посмертно).

Среди всех перечисленных картин «Эмма», прошедшая более скромно, представляется мне наибольшей удачей.

В «Эмме» — и это главное — оказалась соблюденной та мера точности, когда верность оригиналу не превращается в педантичное стремление следовать его букве, что приводит обычно к эффекту прямо противоположного свойства, так что все происходящее на экране начинает восприниматься как неумелая пародия, как нечто смехотворно нелепое. Именно такими — пародийно-возвышенными или, напротив, пародийно-заниженными — показались мне экранные героини и самого известного романа Джейн Остин «Гордость и предубеждения», и чуть менее известного — «Разум и чувства». В них все было... ну как бы слишком всерьез, и оттого тонкая психологическая вязь писательницы становилась искусственной, нарочитой.

Да не подумает читатель, что в «Эмме» первоисточник подвергнут некоей модернизации. Здесь все на месте: и знаменитые английские провинциальные пейзажи и интерьеры провинциальных усадеб, и улочки маленького городка Хартфилд с магазинчиками, лавочками и прочими местными достопримечательностями. И неторопливое течение провинциальной жизни — так и хочется вспомнить пушкинское «и путешествия в Опочку, и фортепьяно вечерком», впрочем, почему бы и нет, ибо какая, в сущности, разница — в Опочку или же, скажем, в соседний с Хартфилдом Донуэлл отправляются герои, и звучит ли «фортепьяно вечерком» в гостиной реально существовавшей в жизни русского поэта Прасковьи Александровны Осиповой-Вульф или сочиненной воображением английской писательницы (впрочем, тоже лишь отчасти, ибо персонажи Джейн Остин имели, как правило, реальных прототипов) миссис Уэстон? И милые сердцу типажи, глядя на которые вспомнишь попеременно то «Школу злословия», а то «Ярмарку тщеславия». Не вспомнишь, пожалуй, «Холодный дом»: холода здесь нет, напротив, атмосфера фильма пронизана теплом, нежностью и нескрываемой любовью к этим ушедшим временам (при том, что Дуглас Макграт, автор сценария и режиссер, — американец).

Остраненность режиссерского взгляда, не позволяющая достоверности превратиться в музейность, находит выражение не в каких-либо «апартах» — она подспудная, однако по тональности, по психологическому складу удивительно совпадает с той остраненностью, что присуща и самой Джейн Остин. Интеллектуальное одиночество ее героини — это одиночество самой писательницы.

Прелестная молодая актриса Гуинет Пэлтроу играет Эмму виртуозно: то гордо неприступной, надменно несущей среди толпы (над толпой) свою почти прерафаэлитскую золотистую головку. То удивительно простой, и безыскусной, и доверчивой, и вызывающей доверие в других. Разум и чувства, в одноименном романе Остин отданные двум очень разным героиням, здесь как бы соединились в характере одной героини, составив его суть. Это соединение несоединимого создает особую привлекательность личности — противоречивой и цельной одновременно. Цельность Эммы — в том, как естественно и просто уживаются в ней своенравность и рассудительность, вспыльчивость и мягкость, тонкий ум, наблюдательность и странное подчас ослепление, когда она склонна принимать желаемое (или придуманное) за действительность. Все эти полюса сходятся благодаря одному, можно сказать, уникальному свойству: Эмма всегда искренна.

Гордость и заблуждения Эммы и становятся импульсом для того пути познания — «пути паломника», где целью странствий является собственная душа, — что проходит героиня. Кажется, впервые глядя на игру Гуинет Пэлтроу, со всей ясностью ощутил я, сколь мучителен этот путь для героинь Остин, сколь он непридуман и непрост. Да, мы, конечно же, догадываемся, что в финале все должно закончиться благополучно, но, быть может, главная достоверность фильма в том и состоит, что таким не игрушечным, не бутафорским, а выстраданным и «вымечтанным» оказывается для его героини это обретение счастья. Сцена объяснения Эммы с «героем ее романа» Джорджем Найтли (Джереми Нортем), происходящая на фоне действительно чарующего глаз пейзажа, ошеломляет своим непридуманным драматизмом, здесь и в самом деле судьба решается. Напряжение — непонимание — неуверенность — словно на ощупь, словно вслепую, когда каждое произнесенное слово, каждое движение могут сулить либо величайшее несчастье, либо безмерное блаженство. И — упоение в финале сцены, когда герои наконец-то осознают (решаются осознать!) всю полноту неожиданно обретенной гармонии.

В своей знаменитой статье о Джейн Остин Вальтер Скотт написал, что в «Эмме» «глубокое знание человеческого сердца... направлено на службу чести и добродетели».

Гордость и заблуждения, честь и добродетель — строительство собственной личности оказывается занятием хотя и непростым, но увлекательным и небесполезным. «Эмма» — об этом.

СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ

Home-coming

В Советском Союзе экранными приключениями Одиссея нам, помнится, предлагали наслаждаться дважды.

Первый раз это случилось в самом начале 60-х в обстоятельной, но вяловатой ленте, поименованной в нашем прокате «Странствиями Одиссея». То было итало-американское предприятие, возглавляемое почтенным уже тогда Марио Камерини. Одиссея играл молодой Кирк Дуглас, а Пенелопу — не менее молодая Сильвана Мангано.

Спустя десять лет, в начале 70-х, советский кинопрокат решил подарить нам еще одного Одиссея. Видимо, в ситуации резкого сокращения кинообменов с Западом фильм итальянца Франко Росси «Приключения Одиссея» пришелся как раз ко двору. Экранизация классики — красивая, цветная (во многих областях страны ее, правда, увидели черно-белой). Никаких аллюзий. Никакой «чешской контрреволюции». А главное, Пенелопа — великая гречанка Ирена Папас. Знакомая народу и начальству по «Электре» и «Антигоне», в антисоветских высказываниях не замеченная.

Тот факт, что сам фильм был уж совсем никуда не годным, значения не имел. Смотреть тогда было нечего, и люди радовались любой возможности увидеть картину, пришедшую «оттуда».

Прошло четверть века. Исчез Советский Союз. Страшной смертью умер отечественный кинопрокат. И вот к нам в телевизор пожаловал новый Одиссей. Безусловно, наиболее интересный.

И не только потому, что уровень современной кинотехники позволяет воссоздать чудеса великого странствия, что называется, натурально. В отличие от Камерини и Росси, показавших нам сказку, постановщик новой «Одиссеи» рассказывает *реальную* историю, случившуюся давным-давно.

Был такой мир, где люди могли видеть богов, общаться с ними. Где чудовища не являлись плодом чьего-то воображения, а представляли вполне реальную опасность для путников. Где пыль и грязь были не только на дорогах, но и в царских дворцах.

«Одиссея». Одиссей — Арманд Ассанте

«Одиссея»
(The Odyssey)
По поэме Гомера
Авторы сценария **Андрей Кончаловский, Крис Солимин**
Режиссер **Андрей Кончаловский**
Оператор **Сергей Козлов**
Композитор **Эдуард Артемьев**
В ролях: **Арманд Ассанте, Грета Скакки, Изабелла Росселлини, Джеральдина Чаплин, Ирена Папас, Ванесса Уильямс**
NBC
США
1997

«Одиссея»

Эта пыль и эта грязь очень важны. Когда удивительные события происходят внутри глянцево-благостной сказочной кинофактуры, тогда циклопа, встреченного Одиссеем, можно сравнивать с циклопом из путешествия сказочного Синдбада. Когда при экранизации гомеровского эпоса используются выразительные средства кинематографа Жоржа Мельеса — и только они, — получается волшебная сказка. Сочетание же компьютерных чудес с неприглядностью, обыденностью фактуры позволяет говорить о другом: самая большая, на мой взгляд, удача новой «Одиссеи» заключается в естественности соединения мельесовского и люмьеровского начал.

Кульминация Троянской войны. Убийство Гектора. Труп поверженного героя привязан к колеснице, которой управляет счастливый победитель. Он подхлестывает коня — тело некрасиво подпрыгивает, когда колесницу трясет на дорожных ухабах и рытвинах. Клубится пыль. Еще секунда — и нас покоробит от натурализма...

Но именно в эту секунду — не раньше и не позже — камера отъезжает от трупа, колесницы и дороги. Мы видим отвесный берег, вечное море. Человек, лошадь, повозка и мертвец уменьшаются в размерах, а торжествующий крик «Я убил Гектора!» обращен уже не к товарищам по оружию, не к врагам — к богам. И боги слышат Героя.

Слышать-то они слышат, но вот во всем ли одобряют?

В этом эпизоде, одном из сильнейших в картине, постановщик предстал не только выдающимся профессионалом, знающим, в какой момент нужно сменить план, ракурс съемки, сбить темпоритм повествования.

В ликовании триумфатора, в эйфории успеха Кончаловский услышал сигнал опасности: в фильме зазвучала тема искушения. Искушения победой. Славой. Искушения превосходством над другими смертными.

Внимая крику: «Я убил Гектора!» — мы, российские зрители фильма, не можем не радоваться тому, что мотив искушения, весьма существенный и у Гомера, отчетливо акцентирован в телеверсии великой поэмы.

Мы ведь имеем некоторое отношение к создателю этой заокеанской суперпродукции.

«Одиссею» поставил Андрей Кончаловский. Когда имеешь дело с режиссером такого класса, всегда интересно понять, почему именно сегодня он сделал именно этот фильм.

Подобно тому как Бернардо Бертолуччи снял в «Ускользающей красоте» не столько историю девушки, приезжающей в Тоскану к друзьям матери, сколько сюжет собственного возвращения на родину после десятилетнего странст-

вия, Андрей Кончаловский не мог не ассоциировать свою судьбу с судьбой Великого Странника.

Ведь он тоже отбыл за моря тогда, когда это представлялось весьма опасным. И у него долго ничего не получалось, а потом — вышло. И были сирены, и нимфа Калипсо, и Сцилла с Харибдой, и Полифем.

А Пенелопы у Кончаловского, пожалуй, и не было. Не было чего-то такого в советском кино, что принадлежало бы только ему. Школы Кончаловского. Активных эпигонов и сплоченных противников. Советского режиссера Кончаловского все уважали. Многие любили. Восторгались «Первым учителем», спорили о «Дворянском гнезде» и восторгались им. Затем не принимали «Дядю Ваню» и вновь восторгались. Ругали «Романс...» и «Сибириаду» — и все-таки опять смотрели. А когда режиссер отбыл на Запад, обделенными себя отчего-то не почувствовали. (Тем более что, благодаря папиному положению, картины из проката никто не изымал и газетно-журнальной травли не наблюдалось.)

Никто его особенно назад не звал. Не было такого общенационального стона, как в случае с Тарковским. Даже у Отара Иоселиани всегда был и по сей день остается собственный, хоть и не очень широкий, круг почитателей. Кончаловского, повторяю, признавали все. В общем. Но почти никто — на особицу.

А начинал-то он вместе с Тарковским и Иоселиани. Сценарий «Рублева» писал. И «Первый учитель» вполне может быть сопоставим с «Листопадом». А «История Аси Клячиной...» явилась нам абсолютным и законченным шедевром, быть может, лучшей лентой с «полки». И все вновь это отметили — да, шедевр, разумеется...

Андрей Кончаловский, безусловно, достоин места в пантеоне советских кинорежиссеров. Но отчего-то молва ему этого места пока не предоставила.

Не это ли ощущение несправедливой непризнанности заставило Кончаловского поддаться искушению и отбыть в «теплые края»? Не искушение ли — реваншем — заставило его вернуться? Не надежда ли на помощь старой верной подруги Аси Клячиной (Пенелопы?) бросила сразу с аэродрома в родные кинопенаты, на «родное пепелище» — к той, что «любила, да не вышла замуж»?

Когда надежда не оправдалась (по мнению все той же молвы), Кончаловский взялся за сюжет возвращения домой с другой стороны.

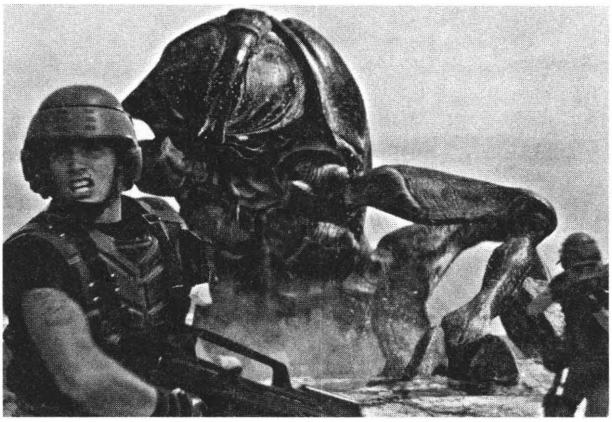
Стоило ли — тогда, давно — ехать? И — не так давно — возвращаться? Вопросы к себе, к нам...

Утвердительный ответ на последний вопрос дает, на мой взгляд, именно «Одиссея». Такой фильм сейчас очень нужен отечественному зрителю (очень высокий рейтинг фильма на ОРТ — не случаен), отечественному кинематографу, пытающемуся выйти из состояния анемии. В «Одиссее» — сильные, бесстрашные мужчины и чувственные, стойкие женщины, строгая, внятно рассказанная история и взволнованная камера Сергея Козлова; Арманд Ассанте (Одиссей), который всегда больше того, что играет в том или ином эпизоде, и Гретта Скакки (Пенелопа) — милая и обворожительная в своей естественности; великая Ирена Папас, играющая мать Одиссея, но, кажется, ничуть не постаревшая со времен своей Пенелопы, и Изабелла Росселлини, имеющая право быть Афиной хотя бы из-за своей фамилии.

В «Одиссее» — качество, уровень мировых — пусть не кино — телестандартов. Точное понимание адреса, достоинство честного ремесла. Опять, скажет кто-то, это не «кинематограф Кончаловского». Однако вспомним: в сегодняшнем российском кино «качество» — понятие раритетное, а потому, вероятно, и суперавторское. Место Кончаловского не занято. Он правильно сделал, что вернулся.

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Жук в муравейнике



«Космический десант». Джонни Рико — Каспер Ван Дьен

«Космический десант»
(Starship Troopers)
Автор сценария **Эд Ньюмеир**
Режиссер **Пауль Верхувен**
Оператор **Джост Вакано**
Художник **Алан Кэмерон**
Композитор **Бэзил Поледурис**
В ролях: **Каспер Ван Дьен, Дина Мейер, Дениз Ричардс**
Jon Davidson
США
1997

«В этом фильме отразилось несправедливое отношение землян далекого прошлого к гордому и свободолюбивому народу жуков. Выдающийся кинорежиссер находился под властью предрассудков, свойственных его эпохе».

Такими титрами будут предварять спустя несколько тысячелетий восстановленную копию фильма Пауля Верхувена «Космический десант». Такими титрами открывалась в свое время трофейная копия «Дилижанса», подобное же пишут сейчас в Америке на видеокассетах с «Рождением нации». Что с них взять, с Форда и Гриффита. Но за жуками пока что не признана своя правда, как не признавал ее за индейцами Джон Форд.

...До середины фильма боялся: вдруг герои-коммандос пожалеют, не дай Бог, юного жучка или повстречается им мудрый старый жук, который просветит их относительно правого дела жучиного Сопротивления. Не встретились. Когда враг не сдается — его уничтожают. Дальние планеты «зачищены» — наши потери уточняются.

Рыдающие в экстазе зрители прижимаются к изодранным, в крови, в зеленых жучиных мозгах комбинезонам космического десанта. Праздник со слезами на глазах.

Пауль Верхувен ходит по проволоке: ему удалось невозможное. Нео-Голливуд, в отличие от созданного иммигрантами Голливуда классического, нетерпим к авторским индивидуальностям этих странных европейцев. Успех обменивается на обезличивание — сломали Формана и Кончаловского, с волчьим билетом и уголовным делом отбыл в европейские Палестины Роман Поланский. Пауль Верхувен — единственный, кто не изменил себе, кто пользуется голливудскими возможностями для развития собственных, часто болезненных тем. Женщина как воительница и онтологический враг мужчины; одиночка и коллектив; сладкий морок насилия. Боже, как его терпят в Беверли Хиллз, как позволяют снимать за 95 миллионов долларов фильм, достойный садомазохистских фантазий Кеннета Энджера?

По поводу «Пятого элемента» Люка Бессона мне уже приходилось высказывать мысль, что на смену киберпанковской антиутопии приходит обновленная утопия. Пауль Верхувен снял самую страшную за последние годы антиутопию, загримировав ее под светлую утопию. Перечитал Оруэлла, как Ивана Ефремова. Антифашист, снял фильм, абсолютно фашистский по эстетике. Прекрасный новый мир вполне справедлив. Земля объединилась в единое государство. Исчезла расовая дискриминация. Правда, гражданство предоставляется только тем, кто отслужит срочную, но и неграждане никакой дискриминации не подвергаются — играют себе на бирже, нежатся на звездных курортах. Зато белозубая спортивная молодежь рвется всеми правдами и неправдами в армию, тем более что земная цивилизация вошла в смертельно опасное соприкосновение с цивилизацией жуков. Отброшена вся — из обязательного меню политкорректности — либеральная болтовня о Другом и о его правах. Жук — не Другой, он просто Враг. В борьбе с ним появятся и свои Александры Матросовы, выдергивающие чеку из атомной гранаты, и свои космические комсомольцы, клянущиеся в верности, когда «дан приказ ему на запад». Никаких нюансов — такого мир не видывал с 30-х годов в Германии, с 50-х в Советском Союзе. Такова правда войны, а Верхувен снял фильм обо всех войнах, как Годар — «Карабинеров».

Сейчас много говорят о заимствованиях Верхувена из нацистской эстетики. Это не совсем корректно — режиссер синтезировал визуальную мощь всех пропагандистских кинематографий, причем германская струя явно не доминирует. Цитаты откровенны, но носят не кокетливый «постмодернистский» характер — осмысленный, философский. Из нацистского кино — пожалуй, только чеканные ряды коммандос в футуристической экипировке да эсэсовские плащ и фуражка юного полковника, экстрасенса и разведчика. С какой болью в ледяных глазах он признается сверстникам, до его чинов не дослужившимся, что ради общего дела ежедневно посылает на смерть сотни людей, что твой маршал Жуков! Из сталинского кинематографа пришел культ мучения, культ увечий. Все, как один, преподаватели, что в средней школе, что в военной, — инвалиды, обезножыенные, обезрученные, ослепленные жуками в смертельных схватках. Невольно вспоминаешь училище политруков имени Николая Островского, выпускающее парализованных комиссаров, и училище летчиков имени Маресьева, выпускающее безногих летунов, — это из повести Пелевина «Омон-ра», тоже то ли утопии, то ли антиутопии, не поймешь. Ликование победителей в финале списано с апофеоза «Падения Берлина», разве что вместо Сталина на белоснежном авио прилетят седовласый генерал да тот самый эсэсмэн-аналитик.

Но гораздо откровеннее, гораздо чаще Верхувен обращается к пропагандистскому опыту не тоталитарных, а, так сказать демократических режимов — к великому классическому Голливуду. Действие «Космического десанта» перемежают выпуски новостей, разжигающие ненависть землян к жукам, — даже малые дети остервенело топчут невинных земных родичей инопланетных чудовищ. И тянутся ручонками к бластерам и огнеметам — дядя, дай! «Климу Ворошилову письмо я напишу...» Так вот, в самом первом из этих выпусков мелькает на доли секунды титр «Почему мы воюем» — прямая отсылка к одноименному документальному циклу Фрэнка Капры 1942 — 1944 годов. Капра растолковывал американскому обывателю, почему идеалы демократии выше шкурного «изоляционизма», почему парни из Огайо и Айдахо должны умирать на Монте-Кассино и в ливийских песках. Растолковал — фашизм победили. Но мудрый Андре Базен осмыслил именно сериал Капры как образец самой бессовестной, самой агрессивной, самой искажающей реальность пропаганды. Благие намерения Капры он не ставил под сомнение, но благие намерения способны давать метастазы. Можно быть уверенным: европейский интеллектуал Верхувен Базена читал. Жуки уничтожили метеоритной бомбардировкой Буэнос-Айрес, откуда родом юные коммандос. Пафос мести — тоже оттуда, из 1941 года: Америка взбадривала себя воплем: «Отомстим за Пёрл-Харбор!» Но руины Буэнос-Айреса ассоциируются прежде всего с ядерным пожаром Хиросимы. Круг замыкается, сходятся Ланселот и Дракон, земляне, как скорпионы, мстят сами себе, акт преступления синхронен акту отмщения.

Годар говорил, что ненавидит лозунг «Фашизм не пройдет!». Он и не прошел, он все еще здесь...

Дальше больше. «Учебка» космического десанта до мелочей списана с аналогичных сцен в «Цельнометаллическом жилете» Стэнли Кубрика: фильм этот, кстати, весьма поспешно был зачислен в разряд пацифистских. Верхувен доводит коллизию Кубрика до логического конца, сиречь до полного абсурда. У Кубрика новобранцев ломали морально — для их собственной пользы, впрочем. У Верхувена зычный сержант буквально ломает им кости и пробивает руки ножами. «Враг не нажмет на кнопку, если вы отрежете ему руку», — втолковывает он корчащемуся от боли парню, усомнившемуся в необходимости овладевать метанием ножей в эпоху «красных кнопок». В финале именно этот зверюга-сержант оказывается героем, пленившим главного Жука, стратега войны, пожертвовав сержантскими лычками ради права сражаться. Любой сержант американского кино — прямой потомок Бена Джонсона, вечного сержанта из вестерна Джона Форда, грузного, «нежного сердцем», орудующего пудовыми кулаками и палкой, не дурака выпить. А любая осада крепости — не Троя, как для европейцев, а форт Аламо из вестерна Джона Уэйна (хотя какой Уэйн режиссер, рука Форда чувствуется). И жуки, атакующие осажденный космический десант в стилизованных под XIX век укреплениях, сняты с тех же точек и так же, как снята Уэйном оборванная армия Санта-Анны, мексиканского генерала, который, точно так же, как подлые жуки, не мог понять, что делают белозубые герои на его родной земле.

Именно вестерны Джона Форда — главный идеологический и иконографический источник вдохновения для Верхувена. Пересмотрев недавно «Рио-Гранде» и «Она носила желтую ленту», я впервые реально осознал элементарные вещи, раньше затенявшиеся безусловностью оппозиции «демократия» — «тоталитаризм». Между тем Форд проповедовал идеалы, ничем не отличающиеся от идеалов тоталитарной пропаганды: культ армии, незыблемую правду империи (пусть и империи республиканской), отношение к индейцам как к существам, недостойным равноправного диалога. Форд — из того же смыслового ряда, что Штайнхофф или Чиаурели, с одной поправкой: в отличие от них, Форд — гений и израненный в боях солдат, имевший, следовательно, больше оснований для своей «правды войны».

Наследие Форда Верхувен украшает орнаментом из других тоталитарных идеологий, но ведь в счастливом новом мире все народы зажили братской семьей, задружились, и их идеалы в глубине своей схожи. Верхувен — если придерживаться старой истины о документальной природе любого движущегося изображения — снимает не космический боевик, а сугубо объективный репортаж об идеологиях XX века. Идеологиях, построенных не столько на насилии, сколько на соблазне, а потому — непобедимых.

Русский же зритель не может не почувствовать в истории человеческо-жучиного конфликта пугающих аналогий с чеченской войной. Как генерал Грачев, главный космический маршал хотел решить проблему жуков если не одним десантным полком, то одной звездной эскадрильей. Не получилось — мыслящие жуки истребили десант из засады. Пришлось выжигать планеты напалмом, а потом уже «зачищать», жуки же, зарывшись в землю, перешли к диверсионной и партизанской практике. Да и экипировка космического десанта не так уж и футуристична, как может показаться. Любой спецназовец в Чечне или «голубая каска» в Сомали выглядят столь же «робокопно» в своем бронежилете, каске, маске и т.п. Вряд ли умница Верхувен специально думал о Чечне, просто эта «локальная» война — архетип военной операции постмодернистского, виртуального толка, не требующей никаких идеологических оснований, «тоталитарных» или «демократических».

Выводы из фильма Верхувена глубоко трагичны: все будет хорошо.

СЕРГЕЙ ФОМИН

Политика как прием искусства

Ведущий программы «На самом деле» Михаил Леонтьев

Фото В.Горячева

Всякая система должна обладать свойствами дуракоустойчивости.

Александр Лебедь, генерал

Название программы «На самом деле» выбрано гениально. Это присловие подцеплено в потоке речи тех, кого раньше торжественно называли «политическими обозревателями», оно является публике почти автоматически, будучи оговоркой во фрейдистском, разумеется, смысле.

Придание этому словосочетанию новой выразительности и освобождение от присущего ему прежде автоматизма — просто классический случай того самого, «по Шкловскому», «остранения», абсолютный образец «воскрешения слова».

Фокус тут в том, что это самое «на самом деле» не может не присутствовать в текстах ведущих других аналогичных программ, и при этом отчетливо видно, как они внутренне вздрагивают, вновь и вновь произнося его, и как им это теперь неприятно, но они не в состоянии без него обойтись, и оно, дотоле совершенно невинное, теперь превращает все их речения в пародию.

Столь точное наблюдение за особенностями современной политической телепублицистики и ее лексикой дает фирменной программе канала «ТВ Центр» преимущество перед другими, превращая ее в то, к чему ее создатели, тьфу ты, пропасть, *на самом деле* и стремятся, — в интеллектуальную игру, где в качестве игровых используются события, произошедшие в течение одного дня политической жизни страны.

Когда-то, лет уже десять назад, этот эффект использовался Александром Невзоровым в программе «600 секунд». «Неистовый» Невзоров умел нравиться публике до тех пор, пока играл в те «страшилки», которые он ей представлял. Когда же он, судя по всему, испугался сам и решил попугать свою аудиторию всерьез, он тут же потерял ее доверие.

Потому что главным признаком человека играющего, в том числе и в бисер политических новостей, является чувство свободы, которое им движет и которое он передает своему зрителю. А человек испуганный, человек страшащийся — зависим.

Почему именно словосочетание «на самом деле» сидит в подсознании всех пытающихся трактовать тот объем событий, который сейчас принято называть «политико-экономической жизнью страны»? Получается, что за системой этих событий всегда есть какой-то иной смысл. И кто быстрее других его опознает, тот и будет лучшим в ряду интерпретаторов.

Впрочем же, приписывать все достоинства программы одному Михаилу Леонтьеву было бы не совсем справедливо, поскольку в ней работает попеременно с ним и Ольга Романова, воплощающая образ ошеломительно умной женщины, которой ничего не стоит сообщить, что в день выхода передачи (а пятнадцатиминутные выпуски «На самом деле» идут в эфире ежедневно, с понедельника по пятницу, причем с Нового года эфир был перенесен на 22.15, дабы таким образом конкурировать с выпуском «Сегодня» в 22.00 на НТВ) прогрессивное человечество отмечает два знаменательных события: юбилей ощипывания спортсменом имярек курицы ровно за четыре секунды и случившееся нынче днем слияние в одну корпорации г-на Б. и корпорации г-на Х., что привело к образованию структуры, занимающей ни больше ни меньше чем третье место в мире по добыче нефти. «Сошлись два одиночества. Зачем? А зачем люди, например, женятся?.. Сколько раз Ливия сливалась с Египтом или даже с Тунисом. А Тунис и ныне там...» (Ольга Романова, «На самом деле», 19.1.1998).

К этому очень хочется добавить от себя, вернее, от Николая Васильевича Гоголя, что сегодняшний день, именно тот, в который вы, любезный читатель, внимаете сим строкам, есть день величайшего торжества — теперь в Испании есть король. Честное слово, сей монарх обретается на берегах Альгамбры, зовут его Хуан Карлос. Милейший, говорят, человек. По неотразимому исследованию Юрия Манна, Гоголь писал «Записки сумасшедшего», дневник Поприщина, пародируя заголовки зарубежного отдела «Северной пчелы».

Первое полугодие отработал с Леонтьевым и Романовой и теперь Бог весть куда исчез Дмитрий Волков, оставивший по себе память столь же неповторимыми, как и у коллег, текстами и ироническим прищуром из-под очков а-ля Александр Сергеевич Грибоедов.

Почти все ведущие аналитических программ упиваются своей принадлежностью к власти и своим правом «давать оценки», «расставлять акценты» и особенно тем восхитительным правом, которое подарила нам гласность, развившаяся уже почти до состояния свободы слова, — казнить и миловать, а также подвергать публичной порке, которую приговоренный обязан терпеть и даже принимать как благо.

К сожалению, опыт наблюдения за развитием свободы слова в этой отдельно взятой стране показывает, что ангажированность «свободного» журналиста неизбежна. Не хочется называть в очередной раз фамилии, с тем, может быть, чтобы не назвали когда-нибудь и мою, но столько раз мы видели перед собой очередных рыцарей сенсации, завоевывавших наше доверие именно своей свободой оценки событий или иллюзией этой свободы, а затем встающих в строй защитников интересов той или иной группы, выступающей на арене политической борьбы.

Процесс этот, повторяю, неизбежен, как неизбежна очередная предвыборная кампания. А вспоминая известный анекдот о стоимости «непродажных женщин», можно предположить, что «непродажные мужчины» стоят, вероятно, еще дороже.

Впрочем, хватит о грустном. В программе «На самом деле» мы имеем ежедневную порцию блестящего политического фельетона, созданного авторами,

вышедшими из первого состава одной из известных газет нынешней России — «Сегодня».

Это газетное происхождение можно было бы записать отчасти в минус создателей «На самом деле», поскольку они строят свои тексты не столько по-телевизионному, сколько по-газетному, выдвигая на первое место саму игру слов и как бы оставляя вне внимания, что выступающий на телевидении журналист из просто автора своего текста неминуемо становится автором-исполнителем.

Им, таким образом, приходится быть на уровне самих себя не только интеллектуально, но и артистически, что, впрочем, не всегда удается. Но можно ли судить так сурово то, что по необходимости создается почти экспромтом?

Строго говоря, все выпуски программы «На самом деле» строятся совершенно не по телевизионным канонам: сорок секунд «говорящей головы», предваряющей картинку и рассказывающей о содержании оной, сорок секунд самой картинки, в ходе которой зритель любуется деловыми и государственными интерьерами, значительно, кстати, похорошевшими за последние десять лет, и оценивает мастерство выбора галстуков их посетителями. Также ему, зрителю, в качестве иллюстраций к экономическим и социальным проблемным сюжетам демонстрируют индустриальные пейзажи, оживленные нестройными рядами бастующих.

А все остальное так или иначе традиционный текст. Обычный, произносимый вслух со времен Цицерона, и ничего другого в этой области журналистики придумать невозможно. Я бы назначил премию тому режиссеру, который смог бы снять для выпуска новостей драматическую сценку, пусть даже и постановочную, на тему: «Сегодня на Нью-Йоркской фондовой бирже индекс Доу-Джонса упал на 24 пункта». Кто его видел, этот индекс? А как выглядит тенденция к росту? А собираемость налогов как выглядит? А ничего ведь, судя по всему, важнее нет. Поэтому ничего другого все равно не остается, как пустить комментатора в студию. Если это получается у Михаила Задорнова, почему не получится у Михаила Леонтьева?

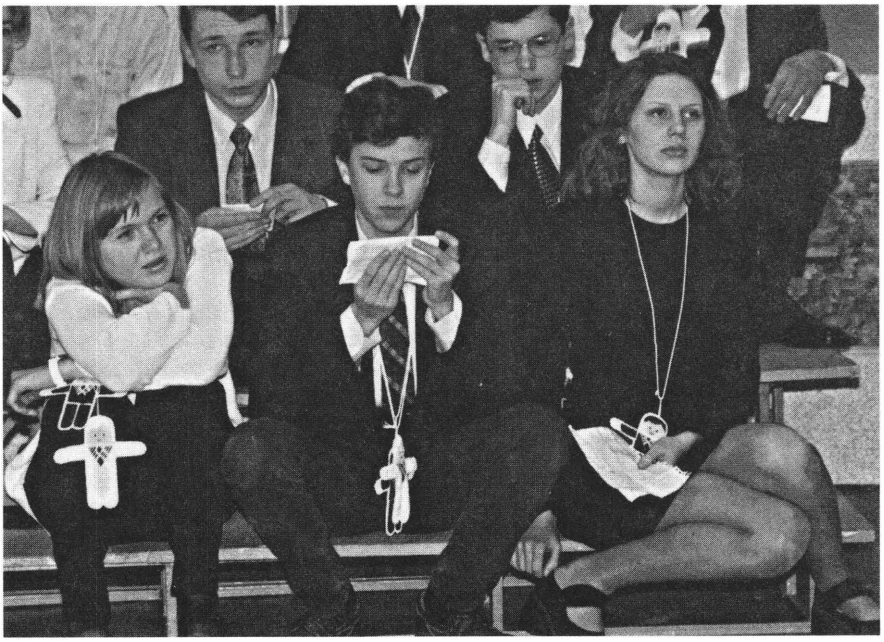
Если же попытаться найти то, что «на самом деле» движет авторами одноименной программы, то это, как сказано в одном из старых текстов «Машины времени», «битва с дураками», что, как следует из того же текста, является признаком «самого лучшего дня», а таких дней, дней выхода в эфир программы «На самом деле», пять.

Михаил Леонтьев был приглашен в «День седьмой» (новая аналитическая программа «ТВ Центра»), чтобы дать комментарий по поводу случившегося в ту неделю восьмидесятилетия Великой Октябрьской социалистической революции. И смысл этого анализа оказался в том, что прошедшее почти столетие нашей истории было не только трагическим, но и неразумным. Это объяснялось тем, что в течение всего XX века на той части суши, где мы с вами, уважаемый читатель, имеем случай обитать, всегда из всех возможных способов решения общественных проблем выбирался самый крайний, требовавший наибольших человеческих затрат.

Г-н Леонтьев объясняет этот феномен сложившимся в стране после осуществления столыпинской реформы переизбытком трудоспособного населения, который следовало разумно использовать. Я же, в свою очередь, полагаю, что причиной появления на свет указанного феномена является скорее остроумие г-на Леонтьева, что, правда, само по себе немаловажно.

ЮЛИЯ ПАНКРАТОВА

Ума палата



В одну из суббот каждого месяца на Первом канале нашего телевидения наступает время зарядки для мозгов — в полуденном эфире игра «Умники и умницы». Смотреть ее можно всем. Тем, кто, не стесняясь, определяет себя созвучно названию, и тем, кто просто хочет отдохнуть с умом и интересом. Программу делает телекомпания «Класс!», которая кроме «Умников и умниц» дарит телезрителям «Пока все дома», «...До шестнадцати и старше» и многие другие. «Класс!» тяготеет к детской и молодежно-семейной проблематике. «Умники и умницы» — не исключение, игра для молодых...

Участвовать в ней могут только старшеклассники — те, которые всерьез задумались, что же им делать дальше, кем быть и на кого равняться. Правда, просто растерянные из-за обилия жизненных дорог юноши и девушки не подойдут. Каждый, кто собрался засветиться на экране, должен обладать воистину неисчерпаемой кладовой знаний. Порой трудно представить, как за такую недолгую жизнь можно узнать так много. Сколько часов в день нужно просиживать в библиотеках?! Или, может быть, проще не выходить оттуда вообще? Разбить палатку между книжными шкафами и брать кипяток у библиотекарей, чтобы изредка питаться супчиком из пакета. И старания их, и бессонные ночи не напрасны. Ради главного приза программы можно и почихать от книжной пыли. Главный приз — зачисление в ранее недоступный и потому престижный Московский государственный институт международных отношений (МГИМО). Приз тут не прячут в черный ящик, каждый игрок становится абитуриентом раньше срока и борется за свой будущий студенческий билет и право не участвовать в общих вступительных экзаменах.

Сама программа отчасти похожа на вступительный экзамен. Тут тоже ис-

Юлия Панкратова — студентка III курса факультета журналистики МГУ (кафедра литературной критики) В «Искусстве кино» публикуется впервые

пытывают, но чуть-чуть по-другому — играючи. Ритуал игры — смешение греческого, средневекового и нашего советско-школьного.

Стране мифов Греции «Умники и умницы» обязаны названиями всех групп, участвующих в игре. Здесь есть ареопаг. Грозных судей обычно трое — все они профессора понятно какого вуза. Правда, иногда к ним присоединяются преподаватели из других учебных заведений — люди весьма почтенные и облеченные доверием МГИМО. Как правило, ареопаг настроен лояльно и снисходительно по отношению к участникам — «агонистам». Оно и понятно, желающие поступить в результате игры в МГИМО волнуются вдвойне. Сказывается обыкновенный и привычный любому школьнику страх перед важными преподавателями и новый, оттого еще более пронзительный, страх перед телевизионными камерами. Тем не менее даже самые пугливые осваиваются в этих не самых уютных обстоятельствах к третьему раунду программы. Кстати, этот самый раунд в игре гордо называется «агон».

Из средневековья сюда перекочевал и орден, который вешают на шеи знайкам, наблюдающим за игрой и отвечающим на вопросы, если игрок пасует, и стулья с высокой спинкой — маленькие троны, на которые сажают победителей. Им честь и слава, они имеют право посматривать на всех и все свысока. Их черед вновь показать всю мощь своего ума приходит только в апреле-мае, когда программа выходит в полуфинал и финал и вычисляются главные претенденты на звание «мгимошник». Майская игра имеет красноречивый подзаголовок — «Умники и умницы года». Простому смертному там делать нечего, воздух наполнен электрическими разрядами, слышно, как мысли бродят в головах, и видно, как шевелятся волосы.

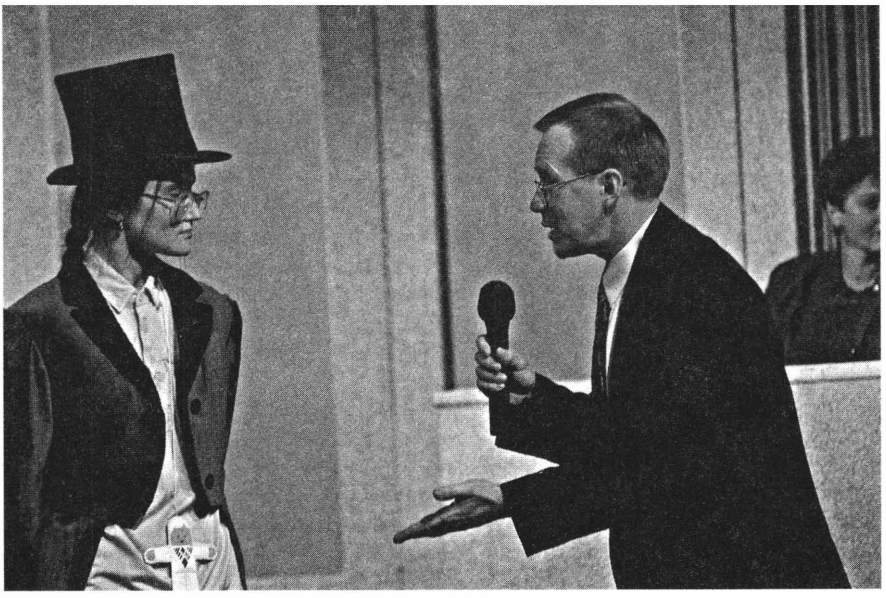
Именно в мае «агонисты» от волнения начинают ошибаться в два раза чаще. И как только звучит неправильный ответ, чуть не все зрители-наблюдатели, как в школе, тянут свои руки... Им нужен орден Шелкового Умника. Он — шанс когда-нибудь попасть в число игроков и попробовать свои силы. После награждения счастливец или счастливица именуются не иначе как Шелковый Умник или Шелковая Умница.

Ведущий программы — заумник Юрий Вяземский. В строгом и скромном костюме, в очках, он в меру назидателен, в меру весел. Примерный школьный учитель. Иногда напоминает ежа из старых советских мультиков — мудрый, на путь правильный наставит и лишнего слова не скажет. Всем хорош. Ладит с участниками так, что позавидуешь его коммуникабельности. И никакого давления, своевольства и тиранства.

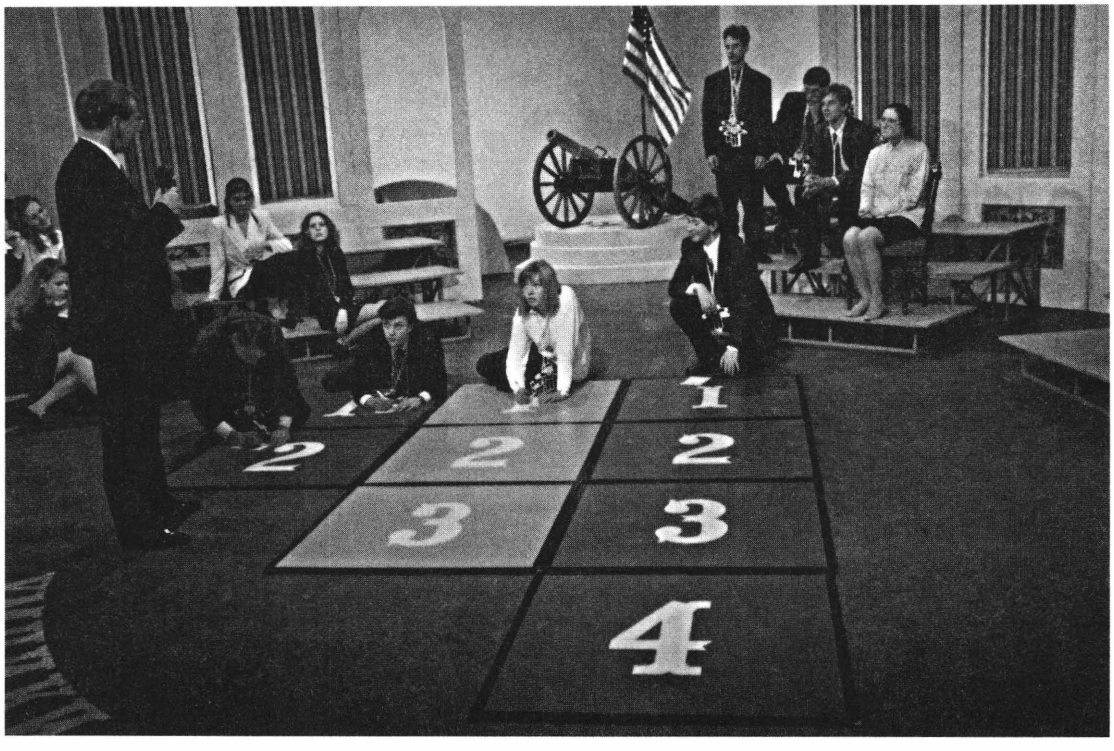
Позавидуешь игрокам и вспомнишь других ведущих на ТВ. Например, в отличие от мощного и подчас беспардонного Ворошилова из «Что? Где? Когда?», Вяземский очень корректен. Он обладает весьма ценным качеством — неумением обидеть. Даже тогда, когда ему приходится попрощаться с проигравшим игроком, он делает это мягко, без надрыва и без обид. (Право же, иногда после тирад Ворошилова в адрес неудачливых знатоков мне хочется обнять и приласкать каждого из них.) Воспитание розгами, по свидетельству классиков, к хорошему приводит редко.

Поспорить на поприще обаяния и интеллектуальности с Юрием Вяземским может, думаю, только Петр Кулешов из «Своей игры» (НТВ). Однако, если честно, соперничество неадекватно. Роли ведущих в программах разные: Петр Кулешов — наблюдатель, а Юрий Вяземский — непосредственный участник. Вместе с игроками переодевается, выполняет всяческие трюки и при этом еще проявляет завидное участие в каждом игроке. Может быть, это происходит потому, что подопечные Вяземского, в сущности, дети, им надо помогать сделать первый шаг, который зачастую даже труднее, чем последний бой.

Чтобы усложнить жизнь играющим, каждую передачу посвящают чему-либо конкретному, придумывают тему. От нее-то, как от печки, и танцуют. И наивно думать, что предмет обсуждения бывает простым. Хотя на первый взгляд выглядит все довольно мирно — Пушкин, Восток. Однако вопросы будут такими, что не соскучишься. Это вам не «На холмах Грузии...» прочитать или вспомнить названия восточных блюд. Все не так легко. Быть может, простое стихотворение вы сочините легко, а попробуйте смастерить подражание Пушкину



«Умники и умницы». Справа — ведущий Юрий Вяземский



или восточным поэтам. Тут вам не обыкновенное творчество, тут доскональное знание эпохи, стиля, плюс грамматика, семантика и многое еще.

Правда, следует сказать, что часто вопросы в программе хоть и интересны, однако отдают неестественной архивностью и иногда уж совсем невероятной сложностью. Я верю, что мгимошник должен все знать, но большинство зрителей не собираются в МГИМО. А вот телевизор у них есть... Да и вообще исторические факты, про которые рассказывают в «Умниках и умницах», приятно найти самому, порывшись лишний раз в домашней или общественной библиотеке. Даже делиться ими не очень-то удобно — не скажешь ведь проспавшему соседу или коллеге по работе, что вчера из программы узнал, как кланялись придворные дамы при Карле Великом.

Впрочем, программу любят. Прежде всего коллеги, удостоившие ее два года назад премии ТЭФИ. Любят и зрители. Останкинские аналитики, даже не сверяясь с цифрами рейтинга, уверяют, что программа имеет свою постоянную аудиторию и количество смотрящих ее не так уж и малочисленно. И жить она, по мнению все тех же аналитиков, обещает еще долго-долго.

Однако смущает другое. Ориентируясь, правда, не на рейтинги, а на себя и своих приятелей, могу предположить, что именно для молодых в программе имеется главный недостаток: недостаток зрелищности. Можно, конечно, обвинить нынешних подростков в бездуховности и отсутствии нравственных ориентиров. Только это совсем не так. Поверьте, подростки смотрят не только круглосуточные музыкальные каналы или боевики, они не прочь и подумать, и порадоваться за новых братьев-студентов. Однако, в отличие от пап и мам, которые уже давно не озабочены внешним блеском, их чада в возрасте 15 — 17 лет, какими бы учеными и умными ни были, — дети своего века. Они оглядываются кругом и стараются выбирать для себя не только самое интересное, но и самое красивое, и обвинять их в этом просто смешно.

А в «Умниках и умницах» все уж слишком просто, скромненько. Некоторые постановочные «чудеса» выглядят здесь очень убого. Этакое телевидение на заре технического прогресса или спектакль кружка самодеятельности. И поверьте, это замечание — не пустое эстетство.

Впрочем, все это скорее не претензии, а констатация факта. Вполне очевидно, что на зрелищность у программы просто не хватает средств и никто их не дает. Увы, бедность превращается в порок. И все из-за того, что наши денежные мешки, очевидно, способны спонсировать только игры с призами из собственных запасников или собственного производства. «Умники и умницы» на фоне программ, оснащенных спонсорами, выглядят, как вымерший динозавр. Но если вы согласны потерпеть не столь современную «картинку», зато без столь современной рекламы, — смотрите, это для вас.

И вообще смотрите программу чаще. Согласитесь, это очень здорово, когда на фоне почти полного отсутствия интеллектуальных игр на нашем телевидении «Умники и умницы» живут уже не первый год. Особенно приятно одно немаловажное обстоятельство. Среди участников очень много юношей и девушек со всей страны, а не только из Москвы и ближайшего Подмосковья. А ведь именно иногородним очень трудно попасть в московские вузы. И дело тут вовсе не в недостатке знаний. Просто зачастую только дорога в столицу обходится в такую сумму, что нечего и говорить о поездке, которая, не дай Бог, может закончиться неудачей. И еще: совсем незаметно программа поднимает престиж высшего образования. Оказывается, соревнуются не только за пылесосы и автомобили, но и за право называться студентом. При этом не жалеют сил и очень стараются. Если уж желторотые так хотят учиться, значит, это кому-нибудь нужно.

В статье использованы фото В.Дьячкова

П О С Л Е С Л О В И Е

«Время танцора». Федор — С.Гармаш

ВИКТОР АСТАФЬЕВ

В гражданской войне есть только побежденные

Из всех фильмов Вадима Абдрашитова и Александра Миндадзе я видел, наверное, только половину, но буквально все их работы всегда вызывали не только интерес, но и спор. «Слово для защиты», «Поворот», «Охота на лис», «Остановился поезд», «Парад планет», «Плюмбум, или Опасная игра», «Слуга», «Армавир», «Пьеса для пассажира»... Абдрашитов снимает не просто кино, черное или белое, не просто утро или вечер, весну — он всегда снимает и некую аллегорию. Но еще ни разу он не делал картину такой сложности, как «Время танцора». О чем этот фильм? О том, что закончилась некая война. В красивом месте на берегу моря явно угадывается Кавказ. Хотя место конкретно не обозначено. Людей разбросало, разбиты семьи, побежденные оставили свои дома. А победителям тоже, собственно, некуда ехать, и они заняли эти дома. В общем, живут в тех местах, где воевали. Судьбы победителей и побежденных переплетаются. Короче говоря, фильм этот о том, как непросто после войны жить, как ломает война судьбы, как она бесповоротно влияет на характер человека.

Мы продолжаем разговор о новом дискуссионном фильме В Абдрашитова «Время танцора» Первую публикацию — статью Л Масловой «Шесть сюжетов в поисках смысла», — выражающую редакционную точку зрения, см в «Искусстве кино», 1998, № 2

Редакция «Искусства кино» благодарит авторов телепрограммы «Команда-2» и — лично — ведущую передачи «Перпендикулярное кино» Ирину Васильеву за предоставленную возможность воспользоваться записью интервью В П Астафьева для подготовки к печати этого текста

Вадим Абдрашитов, когда учился во ВГИКе, смотрел, я думаю, великолепный фильм Уайлера «Лучшие годы нашей жизни». Я его тоже смотрел, когда учился на Высших литературных курсах в 60-х годах, а снят он, по-моему, в 1946 году. Там речь идет о возвращении со второй мировой войны, в центре тоже три судьбы — трое демобилизованных солдат в послевоенной Америке. Картина трагическая. И попадание полное в судьбы моего — военного — поколения. К сожалению, на наши экраны фильм попал лет тридцать спустя после выпуска, эту тему уже успели растаскать, и картина не производила того потрясающего впечатления, которое я лично испытал. Потом весь свой экранный опыт я делил на то, что было до фильма «Лучшие годы нашей жизни» и что — после. Сегодня для меня «Время танцора» — тоже тот самый водораздел, который делит всю нашу кинопродукцию на две части. Все остальное, что успею посмотреть в своей жизни, будет кино после «Танцора».

Почти все газеты откликнулись на фильм, и почти все противоречиво. И ничего странного в этом нет. У нас много замечательных кинорежиссеров, много великолепных фильмов снято. Но таких картин, которые бы прямо за горло брали, в которых ставились бы самые-самые животрепещущие вопросы о жизни нашей, — таких картин еще не было в последние годы. Это, конечно, явление. И, столкнувшись с явлением, критика в замешательстве. Пишут кто во что горазд. И все больше говорят о том, чего в фильме нет. Был такой прием в литературной критике. Когда тебя начинали ругать, то не за книгу ругали, не за то, что ты написал, а за то, чего ты не написал. И вот сейчас критикам кажется, что Абдрашитов что-то не доснял, не договорил, не сделал того, что, по мнению критиков, было нужно. А, на мой взгляд, то, что он сделал, и есть самое нужное: он поговорил о человеческих судьбах. В гражданской войне победителей не бывает, бывают только побежденные. Так было в России, в Америке, в Испании... Еще и об этом фильм.

Вначале мне казалось, что картина плохо тонирована и вообще какая-то самодеятельность, и актеры как-то деревянно говорят, играют скованно. А так, видимо, и надо было. Чем больше персонажи входят в жизнь, в эту трагедию, тем лучше играют актеры, и под конец это уже классика. Если раньше режиссер приглашал звезд — Олега Борисова, Олега Янковского, Анатолия Солоницына, то здесь из известных актеров играет только Сережа Никоненко. Остальные все почти новые или малоизвестные. Зураб Кипшидзе, вгиковский товарищ Абдрашитова, сыграл потрясающе, просто потрясающе. Горянку, его жену, играет русская актриса Вера Воронкова из Театра имени Маяковского, никогда не снимавшаяся. Она, посмотришь, красавица, а поближе вглядишься — уже надломленная женщина, не очень красивая. И такая, и такая. И все герои таковы. Они показаны со всех сторон. В трагедии так и должно быть. Так ломаются и судьба, и облик человека, и характер его.

Сам Абдрашитов в каком-то интервью сказал — и мне очень понравилась эта его фраза, — что снял свою картину, чтобы извиниться перед женщиной. Должен сказать, что извинение это очень искреннее, очень серьезное и, не боюсь этого слова, трагически красивое.

Надо было посмотреть очень много плохих и хороших фильмов о любви мужчины и женщины, надо было очень много думать о том, что же такое любовь и как ее показывать на экране, чтобы снять так неистово сцену, когда двое любящих начинают друг друга рвать. Она кричит: «Я тебя проклинаю!», и он кричит: «Я тоже тебя проклинаю!», и друг друга рвут, и она успевает крикнуть: «Ты же не встанешь, ты же потом не встанешь!» А у него осколок в позвоночнике, и он время от времени обезноживает. Понимаете? И вот эта сцена любви-ненависти сделана на высочайшей ноте искусства и с высочайшим чувством того, что называется любовью. Мы привыкли, что любовь у нас — вздохи на скамейке и мечтания при луне. А вот когда на разрыв, тогда и понимаешь, что любовь — чувство, нам не подвластное, слава Богу. Если мы измельчали, общество измельчало, то чувство это осталось по-прежнему таинственным и неприкосновенным. И мне кажется, к тайне этого чувства фильм сумел прикоснуться. Я не знаю, помнит или нет режиссер фразу Бунина, я-то ее хорошо помню, о том, что всё и все, кого мы любим, есть наша мука. И все судьбы, мужские и женские, что показаны в фильме, — это наша мука. Мука тех, кто воевал, и тех, кто

не воевал. Тех, кто переживал, и тех, кто не переживал. Всех она обязательно коснется.

Я считаю, что в XX веке высочайший образец любви, описанной в литературе, — это любовь Аксиньи и Григория в «Тихом Доне». Лучше этого ни за рубежом, ни у нас не написано. У Голсуорси, великого художника, есть много прозрений о любви, но все-таки до Шолохова никто не дотянулся. Я считаю, что в кино Вадиму это удалось, — он дотронулся...

У меня такое чувство, что Вадим Абдрашитов и сам недопонимает, какой фильм сделал. Такое бывает с писателями, с режиссерами, с артистами. И хорошо, и слава Богу. Ему стоит разобраться и в своем фильме, и в себе самом. Потому что творчество такого накала — это выворачивание сердца, грудь нараспашку. Будто человек вынимает сердце из груди и показывает его обнаженным. Я не боюсь сказать, что «Время танцора» — это великий фильм. Великий.

Красноярск

Л.ДОНЕЦ

Танцы во время чумы

Мы знаем: есть время рождаться и время умирать. Время разбрасывать камни, и время собирать камни. Помним «час мужества», «час ученичества»...

А «Время танцора» — это что же за время такое? Ведь это никак насмешка. Или вызов. Или укор. Что-то не вполне достойное, несерьезное, сдвинутое. Время ни жить, ни умирать. Время растерянности. Время в тумане. Смутное время.

Начиная даже, пожалуй, не с «Парада планет», что очевидно, а с фильма «Остановился поезд» — ленты подчеркнуто социальной, в картинах А.Миндадзе и В.Абдрашитова появляется элемент фантастического реализма. Что-то в воздухе зависло, пока еще не проявленное. Ибо, скажем, реальная до последней невозможности секретарь райкома партии в исполнении Нины Руслановой, приодетая и выдержанная, которая педантично и вежливо вводит следователя в курс многочисленных мероприятий, воспевающих героическую гибель машиниста поезда, если вглядеться повнимательней, ну просто ведьма, нечистая сила, пропади ты пропадом.

«Парад планет» уже имел подзаголовок «Почти фантастическая история», и жанр фильма Абдрашитов определял как «полупритча, полусказка». Далее — везде. Все последующие картины тандема Миндадзе — Абдрашитов несут в себе этот привкус почти фантастических историй с более или менее выраженным элементом фантастического и, что всего интереснее, при совершенно реальной канве событий и узнаваемых героях. Почти документальная и почти фантастическая стилистика. Реальность не подвергается тотальной обработке повышенной условностью, но в воздухе что-то соткалось, это точно.

Как правило, в фильмах Миндадзе — Абдрашитова «что-то случилось». Какая-то история. А через нее уже все раскручивается. То героиня травит возлюбленного газом, то под колесами машины героя погибает случайная прохожая, то девочка падает с крыши многоэтажного дома, то гибнет целый пароход — история становится многофигурной.

«Время танцора» — это история, которая произошла с Историей. Здесь русские пытаются жить на чужой земле. Была своей, стала чужой. Как говорит Алексей Герман: «Теперь ведь русские стали евреями, вот ведь что случилось». И оттого во времени картины разлито нечто неуверенное, растерянное, ненастоящее. Нет почвы под ногами. Под ногами — чужая земля. Это время танцора. Веселое как будто время, победительное, оно готово каждую минуту сорваться то

«Время танцора»

в стыдобу, а то и в убийство. Опасность, ненависть притаились за каждым углом. Тут неприкаянны, бездомны все — и те, кто бросили свои дома, и те, кто стали в них жить, как в своих. Не получается — как в своих.

Время и пространство в фильме очерчены обобщенно. О времени можно сказать, что оно послевоенное. Странная война. Пространство — где-то на Кавказе. Надо думать, что это Абхазия, ибо есть море, оно здесь без преувеличения одно из действующих лиц. К тому же местные беженцы, чей дом заняли русские, похожи на грузин. Но это не повсеместно. Точнее будет сказать о персонажах: тут есть русские лица и лица «кавказской национальности».

Главные герои — три товарища из какого-то уральского городка Качканара. Неизвестный этот Качканар — их драгоценное воспоминание, общая родина, колыбель, источник. Они как оглашенные орут: «Качканар-р-р!» — и счастливы.

Народ все простой, немудрящий. Бывший водитель и шахтер Федор Иванович, которого все называют Фидель из-за бороды, спокойный, усталый. Толстяк Валерка со склонностью к мелкому бизнесу. И телевизионный мастер Андрей, он же танцор, он же главный герой. Двое действительно воевали, а третий на войну не успел и вообще падает в глубокий обморок, когда думает, что застрелил человека. Он как раз и есть танцор, танцует в казачьем ансамбле.

Самые что ни на есть реальные лица, и все же угадывается, что одновременно они — три брата из русской сказки. «Старший умный был детина, средний был и так и сяк, младший вовсе был дурак». Старший — солдат, средний — купец, младший — Иванушка-дурачок, почти юродивый. Его все так и зовут «этот дурачок». И еще, в насмешку — «ваше благородие».

Но он младшенький, последыш, сладкий. Его все защищают. Его и называют, как ребенка, Андрейка. Ему и счастье, в конце концов. Ни за что. Просто так. Можно сказать, что за доброту и простодушие, а можно, что «дуракам счастье». Ему достаются и жизнь, и любимая девушка. Он и увозит ее в финале на коне куда-то вдаль, прочь от этого нехорошего места, где была и, похоже, еще не окончена война. Вот старший, Фидель, остался тихо лежать в постели с маленькой ранкой во лбу — убили из пистолета с глушителем, никто и не услышал, а, между прочим, целились в Андрейку, да не знали, что Федор Иванович спит на постели Андрейки. А средний хоть и продолжает еще куражиться и как бы процветает — ресторан купил, — да сколько ему осталось,

у него осколок в позвоночнике, пока ходит с палкой, а завтра дай Бог, если будет в коляске.

Только Андрейка, самый слабый, мчится на коне с любимой вдаль, словно богатырь, завоевавший красавицу, ибо надо же, чтобы хоть кто-нибудь остался в живых, «чтобы свеча не угасла». По сказочным законам он, может быть, залог бессмертия русского народа.

Война в фильме за кадром. Была и нет. Осталось марево. И то бурное веселье, которому старательно предаются герои, — инстинктивное желание отодвинуть беду. Герои сами не до конца понимают, в какое время они попали. Молодые они. Жить хотят. Радоваться. Но авторы знают о них больше. Недолгое это время — время танцора. Не случайно они, герои, и разговаривают в условной, неинтонированной, деревянной какой-то манере, словно оглохли от грохота войны. Словно они и живые, и мертвые. Словно прокляты и убиты. Потому что война была странная. Чужая война.

Интересно и то, что в фильме «лучшие мужчины — это женщины». И тут не какой-то модный феминизм, не уравнивание в правах. Три женщины подчеркнуто индивидуальны, удивительно женственны, хрупки, обворожительны, прелестны. И при этом так же удивительно мужественны. Все они — женщины с характером. Они решают. Они хозяйки. В них воля. Они взяли на себя ношу мужчин. А мужчины словно надорвались, сломлены, подкаблучники у своих женщин. И привыкший убивать Фидель, и суетливый Валерка, и Андрейка, самый мягкий, который очень старается быть строгим и суровым.

Главный символ фильма — финал танца Андрейки в казачьем ансамбле. Статичный кадр, где он на коне, в бурке, в папахе, с саблей наголо — канонический герой Кавказа. А лицо у него напряженно подрагивает от мучительного старания войти в героический образ. Это театрализация героического в отсутствие героизма подлинного. А откуда его взять, подлинный, если война — чужая?..

Недаром танцы в фильме начинаются с праздника, а заканчиваются позором — Андрейка пляшет в полной военной выкладке в ресторане на потеху иностранцам, щелкающим затворами фотоаппаратов, пляшет все с тем же мучительным, ни в чем не уверенным выражением лица, в котором читается дно унижения, когда уже чем хуже, тем лучше.

Думаю, Абдрашитов снял самый значительный фильм о судьбе России за последние десять лет. Это зеркало, в которое надо вглядываться неторопливо и пристально. В картине нет ничего суетного, крикливого, ничего на потребу и на продажу. Выстрелы в нем бесшумны, постельная сцена — под одеялом, актеры безупречно психологичны и безупречно ансамблевы, драма не притворяется мелодрамой для пущей съедобности.

Да, «Время танцора» — старинное русское авторское кино. Неудивительно, что существует такой неслыханный разброс мнений вокруг фильма. От Виктора Астафьева, который назвал фильм великим, до газетной критики, поносящей Абдрашитова как бездарного постсоцреалиста. У нас ведь только Сокуров выбил справку с печатью на право авторского кинематографа, остальных — сапогом в жанр.

Абдрашитов не меняется. Он ведь никогда не был режиссером для широкой публики. Но прежде публика считала необходимым и незазорным восходить к художнику. Да, Абдрашитов — элитарный режиссер. Мировоззренческий. Он относится к искусству, как к познанию, а не времяпрепровождению или иллюзии. Это традиция русской и европейской культуры. Думаю, очень скоро она опять станет насущной и похвальной.

Вспомним (не для сравнения, а по аналогии): «Иван Выжигин» Булгарина был неизмеримо популярнее произведений Александра Сергеевича Пушкина. Каждому — свое.

Это мы должны для себя решить, достаточно ли мы старомодны, чтобы ценить фильмы Абдрашитова.

Д.БЫКОВ

Что мешает танцору

Новый фильм Абдрашитова и Миндадзе пришелся как нельзя более ко времени, поэтому на хорошую критику ему рассчитывать нечего (под «хорошей» понимается, само собой, критика не комплиментарная, но адекватная). Дело в том, что именно фильмы, попадающие в нерв, затрагивающие вопросы наиболее болезненные и говорящие правду наиболее неприятную, замечаются менее всего, а уж если замечаются, то интерпретируются через губу, брезгливо и с точностью до наоборот. Увы и увы, не в упрек коллегам, но все, что я читал пока о «Времени танцора» (исключая крошечную реплику Елены Стишовой в «Сеансе») было до такой степени мимо картины, что объяснить это профессиональной слепотой трудно. Критики помоложе использовали новую работу знаменитого тандема для пылкого самовыражения и демонстрации своей снисходительной эрудированности, но ей-богу, такая демонстрация не стоит двух миллионов долларов и двух лет работы. Критики постарше умудрились увидеть в фильме апофеоз тоски по большому стилю и социалистическому реализму. Все это вызвано, на мой взгляд, не сложностью фильма, как раз чуждого нарочитой усложненности, и не отвычкой от профессионального разбора (ибо мы в последнее время действительно чаще анализируем вкусы и нравы тусовки, нежели разбираем собственно кино). Все бы это полбеды. Причина — в подсознательном нежелании всерьез смотреться в такое зеркало, в естественном страхе перед безжалостной интуицией Абдрашитова и Миндадзе. Такого диагноза проще не заметить, потому что как с ним жить — не совсем понятно.

Абдрашитов и Миндадзе, на мой взгляд, попадали в тон, в тему эпохи чаще всего непроизвольно, интуитивно — просто тоньше и раньше других ловили носящееся в воздухе, не осмысливали, не расставляли акценты, но камертон времени угадывали очень точно. Это чаще сказывалось на форме картин, нежели на их довольно однотипном содержании. Так, «Плюмбум...» своей схематичностью, несколько лобовым решением конфликта очень точно соответствовал раннеперестроечному черно-белому сознанию; растерянность и расплывчатость, утрата критериев тотчас сказались в «Слуге» с его амбивалентными персонажами и очевидными длиннотами; катастрофическое ощущение всеобщего распада породило распад формы в «Армавире» с его миром, как бы сорвавшимся с оси и тщетно собирающим себя по осколочку. Интересна была и «Пьеса для пассажира», в которой лихо закрученный сюжет оборачивался пустотой, томлением, безразличием: некоторая произвольность финала (картина закончилась раза три, а все шла) как раз тем и диктовалась, что какие бы события ни произошли, как бы фабула ни вильнула, ничего уже не изменится. Столько всего происходит, а пусто.

«Время танцора» не исключение.

Я понимаю, что выстраиваю чрезвычайно лестную для Абдрашитова и Миндадзе версию: самые минусы их картин оборачиваются плюсами, ибо несут на себе печать времени и свидетельствуют о нем ярче самых блистательных достоинств. Достоинства вне времени, а недостатки — «его черты и складки». Все минусы фильмов Абдрашитова и Миндадзе — и в этом главная прелесть самого стойкого отечественного кинодуэта — проистекают от острого, почти болезненного их чутья; не знаю, можно ли снять картину, которая лучше своего времени (хуже — не проблема). Абдрашитов и Миндадзе попадают в свое время идеально, с некоторым даже опережением. Так попали они в атмосферу затишья перед великими переменами, в эсхатологическую паузу «Парада планет». Так сегодня попали в паузу постэсхатологическую.

Но признавать их правоту — значит признать невозможность дальнейшей жизни на этой земле, по крайней мере, невозможность жизни в ее прежнем понимании. Обычно строгий до минимализма, здесь Миндадзе себе изменяет и вместо четкого, хорошо рассчитанного сюжета сплетает воедино три истории, связанные весьма прихотливо, во всяком случае, неоднозначно. Время пытает-

ся срастись, и точно так же тоскует по единству и законченности фабула этой картины. Герои умоляют авторов: какой-нибудь выход, какой-нибудь финал! И им подсовывается финал с конем, буркой, водкой, молодкой, проездом вдоль берега... Вся иллюзорность и фальшь такого выхода из совершенно безвыходного, на глазах расползающегося сюжета авторами вполне отрефлексирована, о чем свидетельствует и название: пришло время танцора. А танцор, по их замыслу, — это человек, у которого вместо жизни как-бы-жизнь.

Остальные герои — типичные, давно знакомые абдрашито-миндадзевские мужики, всю жизнь тосковавшие по войне, по самореализации и вот реализовавшиеся, навоевавшиеся, но тут начинается синдром рыбки-бананки: в прежнюю жизнь им хода нет. Начинается как бы посмертное существование, очень точно снятое, блистательно выстроенное Абдрашитовым: все иллюзорно. Только что было очень много крови, а сейчас победители запросто пьют с побежденными. Случилось нечто столь страшное, что прежняя логика упразднена и довоенные костюмы, роли, маски не налезают. Было слишком жутко, слишком честно, чтобы теперь можно было жить, как жили. Ибо жизнь — это и неизбежное притирание, вранье, условности, а какие тут условности, если люди перешагнули через кровь. Жизнь на новом месте не слаживается. Не слаживается еще и потому, что происшедшее было слишком жутко и совершенно бессмысленно. Так что послевоенная реальность-97 оказывается еще менее приспособлена для жизни, чем послевоенная реальность-45: победители уже не отличают гордость от стыда.

В этом и есть самый страшный диагноз Абдрашитова и Миндадзе: не будет нам жизни, по крайней мере, в ближайшее время, потому что большая кровь под этой жизнью течет, как некая подземная река, и ничего на этой крови не выстроится и не свяжется. Разломы были такие, что попытаться постфактум связывать времена и восстанавливать семьи смешно.

Смешного в фильме много. Но есть и совершенно новое для Абдрашитова и Миндадзе — почти невероятная легкость, с которой герои относятся к смерти. Не было такого раньше. Теперь старик, отлично сыгранный Сергеем Нико-

«Время танцора»

ненко, умирает, как засыпает, и тут же выпадает из сюжета, никто и не вспомнит... Иной еще и спросит, зачем он тут. Затем, чтобы обозначить новое отношение к смерти. Персонаж и человек равно необязательны. Сгинет — ладно, не сгинет — ну, пусть гуляет по периферии сюжета.

Гибель Фиделя так же случайна, и «добрать эмоций» она картине не помогает: все уже понятно, самые сильные эпизоды позади, его вполне можно было не убивать. Наоборот, возникает даже некоторый ненужный мелодраматизм... А если б и Танцора убили — я б не удивился. Потому что... Понять это из фильма очень легко, но написать — страшно. И тем не менее.

В этом фильме можно убить всех или не убивать никого, эффект будет один. Потому что все давно мертвы.

«Полная тишь, голубая гладь, вязкий полет листвы. Кто победил — еще не понять. Ясно, что все мертвы». Так пытался когда-то современный автор выразить те же самые постэсхатологические настроения, когда все вроде бы весело и даже как-то по-новому свободно, потому что одно уже умерло, а другое еще не началось.

Поэтому свободная композиция, вольное переплетение сюжетных линий, немотивированные поступки героев и недостоверные на первый взгляд коллизии типа вселения интеллигентной горянки в ее же собственный бывший дом, но уже на правах прислуги — все это хорошо и органично, все можно в абсолютной пустоте, в иллюзорном, сновидческом пространстве после конца времен.

Так, думаю, чувствовала себя молодая интеллигенция в начале 20-х. Старая захлебывалась желчью, а молодая умилялась траве на Невском, и во всем была прелесть обреченности.

Герои видят сны о собственном загробном существовании. В этих снах толстый и добродушный житель города Качканара — герой войны. И бывший пьяница получает кличку Фидель не только за бородатость, но и за героизм. И лучшие женщины нас любят, а горцы нам покоряются. Немудрено, что в этих снах, приснившихся глубоко советским людям, столько истинно советских штампов, которые кто-то принимает за тоску по большому стилю. Не знаю, как надо смотреть фильм, чтобы в особенно красивых его мизансценах не увидеть истинного отношения авторов к открытке «Привет из Ялты» — главному первоисточнику изобразительного решения этой почти лубочной картины. Всадник в бурке, пляжи, цикады, народные гуляния, казачий хор. Статья «Новой газеты» тем меня и потрясла, что этот самый «Привет из Ялты» ее автор безошибочно почувствовал и... тут же принял его за настоящий привет или тоску по нему. Гораздо ближе к истине оказалась одна умная девочка, об «Американке» Месхиева отозвавшаяся примерно так: «Это снято в той же манере, что и «Время танцора», только не нарочно, и в этом вся беда». Все мы живем постэсхатологической жизнью с неизбежными рудиментами «совка», и комфортно в этой иллюзорной, расползающейся и вязкой реальности только Танцору. Который и есть первый у Абдрашитова и Миндадзе как-бы-герой как-бы-времени: раньше все были герои времени, а теперь, по справедливому определению самого Миндадзе, «фига, вытащенная из кармана». Собирался на войну — не собрался. Хочет любить — натыкается на невзаимность, хочет убить — сам чуть не гибнет, затаскивает в постель порабощенную горянку — ничего не может. Всегда ему что-нибудь мешает, по известной присказке.

Если в «Пьесе для пассажира», снятой три года назад, точно было предсказано время прежней номенклатуры, начавшей выходить из подполья, ибо правила игры не изменились, во «Времени танцора» уже и этим персонажам делать нечего. За это время были и чеченская война, и выборы-96, и много еще вещей, находящихся за чертой здравого смысла и эстетического вкуса. Герой исчез — настал персонаж. Выжить и получить в конце концов свое иллюзорное, ненастоящее, хрупкое счастье может в этих условиях только человек, в принципе не имеющий лица: пустое место, фикция, подмена, тип, вечно играющий в жизнь и ни секунды не живущий. Все остальные терпят крах. И действительно — удержаться на раскаленной крыше можно, только пританцовывая. Все, кто твердо стоит на двух ногах, падают. Что мы и наблюдаем применительно к остальным героям.

Говорить об изобразительной мощи фильма — значит делать комплимент тому самому советскому кино, которое бессчетно там пародируется. Пародия пародией, а все же это красиво, когда на коне да вдоль моря. Или когда на морском берегу пикник с композицией семейной фотографии. Или когда казачий хор. Если уж горный житель и горная жительница, то оба красивы нечеловеческой красотой и опалены нечеловеческой страстью. Среди всего этого конфетный Танцор. Реальность напоминает о себе, но редко. Однако фильм Абдрашитова и Миндадзе (несмотря на минимум реалий и вообще полную его художественность) поражает как раз точностью. Типажей, диалогов, а главное — догадок о времени. Но мы в большинстве своем — под «мы» я разумею пишущих ровесников, да и не только пишущих, да и не всех читающих, — не желаем видеть этой правды. Ибо, если принять правоту Абдрашитова и Миндадзе, получается, что у нас тут жить нельзя: это жизнь на крови, костях и снятии всех табу. Не выстроится у нас ничего: слишком буйно погуляли.

Вот и болтаемся в коллоиде — в реальности высокой вязкости.

Поняв эту простейшую мысль, можно писать и говорить о режиссерских просчетах, о соцреализме, о якобы антифеминистской или, напротив, феминистской направленности этого фильма и прочая.

В конце концов, если Абдрашитову и Миндадзе позволительно присваивать минусы времени (разорванность и фрагментарность сюжета, отсутствие четких психологических мотивировок), почему иному критику нельзя вести себя, как Танцор? То есть писать как-бы-статью о как-бы-герое?

Те же, кто при всем желании не освободятся от мрачновато-веселого воздействия этой почти гипнотической картины, пусть привыкают к тому, что героем нашего времени сможет стать только человек без каких-либо признаков индивидуальности.

Время не срастается.

Остается танцевать.

ГЕОРГИЙ КАПРАЛОВ

Метаморфозы времени

Пятнадцать лет назад Миндадзе и Абдрашитов с истинно гражданским мужеством констатировали: «Остановился поезд». Они показали, как один железнодорожный состав попал в катастрофу, а по существу, сделали картину о том, что развинтилась вся система — от «тормозных башмаков», которые по укоренившейся халатной привычке не закрепил сцепщик вагонов, до идеологических верхов, которые — по той же привычке — выдают должностное преступление за геройство. Социально-психологический анализ был беспощаден, выверен и драматургом, и режиссером. До фактического распада всей Системы тогда оставалось всего несколько лет.

Потом последовало Время «Плюмбума...», Время Ушедшего на Дно «Армавира», Время «Большой постановки жизни». И вот — «Время танцора».

Герои «Времени танцора» живут как бы в зоне действующего вулкана. Недавно он покрыл огненной лавой эту землю. Все вокруг покрыто еще теплым пеплом, почва под ногами еще колеблется, и тревожное ожидание новых толчков разлито в воздухе. А герои пляшут и пляшут, как заводные...

Первый танцевальный аккорд звучит в начальных же эпизодах фильма. Лариса приезжает с Урала к мужу в некое кавказское селение на берегу моря. Она удивлена и восхищена трогательной заботой мужа о ней и детях, ибо еще помнит, как совсем недавно там, на Урале, он и под забором, бывало, валялся. А сейчас остепенился, мебель приобрел, ковры по стенам развесил, игрушки заманчиво для детишек по полу разбросал. Но вот Лариса присела в спальне на

постель, деловито опробовала пружины и остановила взор на шкафу в углу комнаты. Распахнула, а там плотно развешанный дамский гардероб. Перебрала платья, и как обожгло: все поняла...

Далее идет такой диалог: «Тебе чего не нравится, Лара?.. Сейчас я прямо все эти шмотки выкину, хочешь?» — предлагает муж. «Не надо. Зачем?» — сопротивляется супруга в смятении. «А чего хочешь?» — ожесточается Валерий.

Тема разговора опасная. Жаром действующего вулкана дохнуло, и диалог грозит глубокими потрясениями новоселам, располагающимся в чужом гнезде. Действительно, Лара говорит: «Я здесь, Валерик, все равно не смогу». — «Так обратно поезжай, раз такое дело, возвращайся». — «И поеду». — «Вот давай. На

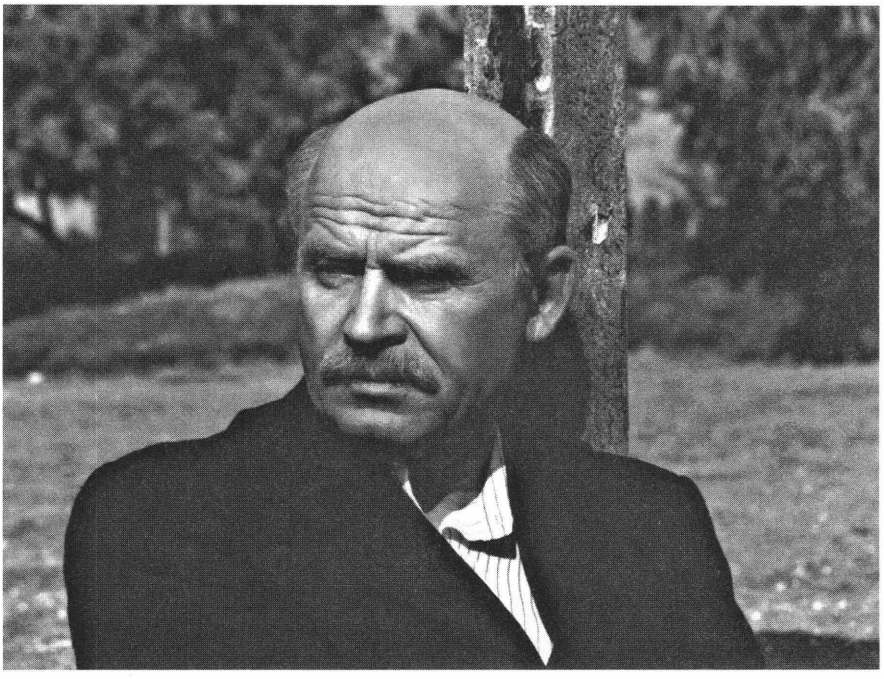
«Время танцора». Лариса — С.Копылова

завод в три смены, соскучилась? А детишки твои пусть по карьерам гоняют, рентгены хватают». — «Здесь еще хуже рентгены...»

Объяснение супругов прерывается. И что же? Через несколько минут Лариса снова подходит к шкафу. Выбрала платье, прикинула его на себя. («Такое не надеть было грех» — поясняется ее самочувствие в сценарии.) И грех свершился. Лара вышла к собравшимся на новоселье в трофейной обновке и пустилась в пляс.

А вулкан в других обстоятельствах о себе снова напомнит. Валера сидит с другом Федором Кикотем в ресторане. Он задумал ресторан по дешевке купить и скрытно уже осуществляет свой замысел. Официант «местной национальности» разливает вино по бокалам, а руки у него дрожат. «Наши дети все равно опять встретятся...» — не смолчал он по поводу провокационной реплики клиента о том, что полгода прошло, а у него до сих пор мозоль на пальце от курка и что, мол, «зря мы все старались».

Официант помнит. А Лариса быстро загасила искру совести, приняла временное затишье за наступивший покой. Забеременела и простила мужу супружескую измену, о коей, очевидно, подозревала еще там, на Урале. Разморившись под солнышком на морском берегу в окружении друзей, она мурлычет: «Такие мы все... Такие хорошие!.. Дружба... Дружба, знаешь что?» И не находит в восторге слов. А цену этой «футбольно-пивной» дружбе мы знаем. Андрей даже целую инсценировку разыграл с мордобоем, чтобы продемонстрировать Ва-



«Время танцора». Тесть — С.Никоненко

лерию: мол, готов за тебя и голову сложить, а в действительности ведет себя предательски и трусливо-подло.

Инсценировки здесь, на обожженной земле, разыгрываются все время. Друзья-«мушкетеры» не хотят их замечать и... танцуют. А тесть Валерия, мудрый старик, все понимает, все раскусил. Сидя на пляже и наблюдая за восторженной Ларой и всей компанией, кричит: «Дураки! Какие ж вы дураки!» Незабываемо сыграл эту сцену Сергей Никоненко.

Перед финалом действие набирает трагическую силу. Андрей приводит в дом Кикотя, где он временно поселился, красавицу беженку. С ней, Тамарой, он познакомился на вокзале, не подозревая, что это хозяйка дома, покинувшая его в роковую минуту. Здесь же появится и беспощадный мститель, муж беженки Темур, в недавнем прошлом детский врач, а ныне неумолимый киллер — по закону кровной мести. Сложное переплетение любви, ненависти, долга, совести, чести и бесчестия. Незатушенный вулкан. Потрясающая актерская игра Зураба Кипшидзе (Темур), поддержанная Верой Воронковой (Тамара).

В явных и скрытых подтекстах этого большого эпизода, лучшего в фильме, приоткрывается глубинный смысл Времени танцора, психологии и поступков героев. Великая русская литература откликается здесь, заставляя сравнить век минувший и нынешний, литературных героев на исторической арене. Темур не случайно сравнивает Тамару с лермонтовской Бэлой (это всерьез), а Андрея с Печориным (это ирония). Мучительны воспоминания Тамары о ее бегстве, во время которого погиб ее маленький Русланчик: «Снег вдруг пошел... А Русланчик у меня в тонких пеленках... Но он был такой мужественный, он был весь в тебя, он даже не заплакал ни в первый день, ни ночью, ни потом!.. Вот ты же детский врач, скажи, есть этому в медицине объяснение? Мальчик голый на морозе не плачет?» Здесь прямая отсылка к знаменитой мысли Достоевского о слезе ребенка. И тут же я догадался, что не случайно и имя Лариса, Лара у жены Валерия. Героиня «Доктора Живаго» тоже оказалась на земле во время гражданской войны...

Именно эта, потрясающая по психологической насыщенности, явному и скрытому трагизму сцена является индикатором достоинств и недостатков картины. Одни ее эпизоды непропорционально разрослись, а другие остались нераскрытыми, некоторые драматические узлы, ситуации только вербализуются, формулируются, разъясняются в проброшенных репликах (их надо напряжен-

но ловить), но не получают визуального, пластического, эмоционального развития, и фильм то и дело меняет свои жанровые регистры.

Создатели картины, стремясь к созданию притчи, очищают ее визуальный сюжет от излишних, на их вкус, подробностей, от исторических реалий, шифруя их в сложных смысловых и изобразительных кодах.

Романтический финал (скачущий по берегу моря всадник со своей вновь обретенной красавицей и его бормотание: «Рассол... конь...» «...и женщина», — добавляет его подруга, отсылая к эпизоду, когда во время танцев ее облили огуречным рассолом) — не соответствует оптимистически победной концовке сценария: «Триада жизни торжествовала... И Подобед (Андрей. — *Г.К.*) пришпоривал коня. Качканар (конь. — *Г.К.*) ржал освобожденно».

И все же фильм тревожит, захватывает дух ощущением огнедышащего кратера вулкана, приближением к нам самим, кому выпал жребий жить над разверстой бездной.

И.ЛИКИНСКАЯ

Слово для защиты

Слава Богу, рецензия Лидии Масловой на «Время танцора» не из числа окончательных приговоров, которые обжалованию не подлежат.

На наш взгляд, это один из наиболее серьезных и профессиональных анализов, в котором предпринята попытка «разбить» режиссера на его же территории «по законам, которые он над собой признает». Тем заманчивее на этой же территории предпринять иного рода акт — попытку «слова для защиты».

Видимо, такой результат, когда критик как бы не замечает смыслового центра, блуждая по периферии смыслов, закономерен, если оставаться лишь на уровне анализа драматургии. И причина здесь не столько в произвольности выделения основных сюжетов-мотивов (скажем, почему бы не выделить еще мотив игры и связанный с ним мотив подмены), сколько в поиске (или отказе от такового) главного смысла там, где его не может быть. Ибо в картине Абдрашитова смыслообразующим является не драматургия, а изображение.

И тут не обойтись без характеристики стилевого кода, который серьезно разрабатывается режиссером начиная с «Парада планет» (1984). Это особый тип условности абдрашитовских картин, которую хочется назвать «латентной»: наличие в них скрытых механизмов, позволяющих объективной реальности существовать на грани ирреального. Может быть, точнее — это даже не существование «на грани», а наложение друг на друга, симультанность физики и метафизики, социального и экзистенциального, психологического и символического.

Потому когда большинство критиков, в том числе и Л.Маслова, вменяют Абдрашитову в вину «сбои и разрывы условного кода», отмечая «соскальзывание героев в чувственное, человеческое», создается впечатление, что остается непонятой сама природа этого кода — степень условности реализма.

А она такова и только такова, чтобы позволить режиссеру, оставаясь в пределах объективной реальности, преодолеть физическую плотность и фотографическую протокольность изображения. Тогда, как бы избавившись от вышеназванных «пороков», изображение становится способным продуцировать смысл именно в точке пересечения реального и условного.

Здесь стоит вспомнить о том, что Абдрашитов вот уже двадцать лет ставит фильмы по сценариям Миндадзе и каждый раз стремится быть адекватным замыслу и стилю драматурга.

Если внимательно перечитать сценарии Миндадзе, невозможно не заметить, что условность всех фильмов Абдрашитова заложена уже на уровне их ли-

тературной основы. Ведь язык своей прозы Миндадзе строит, по выражению Ю.Лотмана, на «противоположности между внешностью и сущностью».

В.Абдрашитов и А.Миндадзе уклоняются от политических оценок войны. Оставляют дело политики политикам. Задачу свою видят скромнее — рассказать, каково же простому человеку, который в конечном счете платит за все и за всех, там, на следующей станции после прошедшей войны.

Война, не важно где и не важно какая, — примета нового времени, в котором Абдрашитов и Миндадзе обнаруживают странную координату. Это — «время танцора».

Семантическое содержание «времени танцора» — игра, которую путают с жизнью, и война, которая, закончившись, не заканчивается. Оно, это время, существует в фильме на правах подтекста и кодифицируется в изобразительно-выразительных средствах.

В Доме культуры, куда с вокзала заехали Белошейкины, выступает казачий ансамбль. Снимая происходящее на сцене на дальнем плане, Абдрашитов захватывает в кадр зал с сидящими в нем людьми в казачьей форме и тем самым объединяет актеров и зрителей как бы в единое действо.

Смысл визуальной метафоры прозрачен — отличить одно от другого невозможно. В жизни — тот же спектакль, что и на сцене, тот же перепляс.

Потом этот спектакль выльется за пределы Дома культуры на улицу, где состоятся «показательные выступления» — джигитовка на площади. И когда лихие наездники покинут центр площади, мужчины в казачьей форме, неотличимой от театральных костюмов, и женщины, их подружки, стоявшие на противоположной стороне, соединятся. Это опять напомнит сцену «встречи героев с фронта» из какого-нибудь спектакля, фильма или живописного полотна времен соцреализма.

Таких моментов будет в фильме много. В жизни-игре, жизни-спектакле заняты люди-актеры. Этот смысл несет в себе условность исполнительской манеры, которой Абдрашитов добивается от актеров и которая не остается не замеченной критиками.

Причем по мере развития действия, то есть по мере постепенного разрушения жизнью игры в жизнь, степень условности актерского исполнения уменьшается.

В режиме «латентной условности» существуют все герои фильма. Они имеют как бы двойное происхождение. Это одновременно и носители конкретных человеческих судеб, и образы — знаки времени.

Как и социальный уровень смысла (жизнь — игра), метафизический смысл (присутствие в жизни героев ирреального Нечто, фантома прошедшей войны) зашифрован в изобразительном строе картины.

Почти в самом начале фильма дается прямая метафора — «жизнь, разбитая вдребезги».

Фидель-Федор за рулем автобуса. Длина плана довольно продолжительна. Камера медленно панорамирует, захватывая в поле своего зрения фрагменты пространства, которое словно рассечено. Это абсолютно реальное пространство — боковое, затем лобовое стекло автобуса, два автомобильных зеркальца. Но за счет ракурса и длины монтажного куска набирается необходимая для кодировки смысла степень условности. Внимание невольно фиксирует состоящую как бы из отдельных фрагментов — стеклянных поверхностей — мозаику кадра, причем в каждом зеркальце отражается не все лицо Федора, а лишь верхняя его часть. Таким образом, пластика кадра продуцирует смысл («осколки жизни»), который является контрапунктом действию, в нем происходящему: все веселы и счастливы и едут на станцию «Рай».

Тема разбитой жизни открыто заявляет о себе лишь в музыке (композитор Виктор Лебедев работает с Абдрашитовым уже второй раз). Она звучит в музыкальном вступлении в картину, завершает «эротическую» сцену, на мгновение появится в эпизоде смерти тестя и в финале, перед бравурным маршем, под звуки которого Катя и Подобед скроются за поворотом.

Музыке Абдрашитов всегда позволяет то, чего не может позволить слову. Потому что перед глубиной чувств слово бессильно. В сцене на танцплощадке музыкальный фрагмент звучит 7 минут 10 секунд. Это непозволительно долго. И мелодия все время как бы пробуксовывает и, возвращаясь к началу, стремит-

ся, но никак не может вырваться из замкнутого круга одних и тех же аккордов, ударяющих по нервам, по живому.

Ощущение замкнутого круга, пустоты, некоего морока, в котором пребывают герои, то есть присутствие в «этой» реальности «той» создается за счет «латентной условности».

«Рай» у самого синего моря, где происходит действие, и впрямь сказочно красив. И это абсолютно реальный факт. Только не случайно красота эта на грани красивости. Реальных пейзажей в фильме считанное число. Они реальны и одновременно условны: «преображены» невидимыми «рентгенами» нефизической радиации, которые излучает фантом ушедшей войны.

Чтобы получить этот эффект, режиссер использует плотный акцентированный цвет. На эту же задачу работает свет — четкий, как бы рисующий в дневных сценах, где он олицетворяет яркое, жгучее солнце, и рассеянный, размытый, фосфоресцирующий в ночных эпизодах.

Кроме уже отмеченных изобразительных кодов можно назвать тенденцию к более плоскостному пространству кадра во «Времени танцора».

Как известно, создание иллюзии реальности в кино базируется на глубинном воспроизведении пространства, тогда как стремление к его уплощению — один из механизмов введения в кинематографический текст субъективного видения[1].

В фильме можно заметить нетипичное ранее для Абдрашитова обилие крупных планов. Но крупный план лица всегда элиминирует глубину пространства. Таким образом, создается едва ощутимый перевес «плоскостных» кадров, и все пространство картины как бы стремится к нарушению перспективистского кода, что, в свою очередь, приобретает знаковый характер: субъективное Нечто будто изнутри вмешивается в объективную реальность.

Обозначенный метафорический смысл существует в картине в координатах определенной философской парадигмы. Прочитать его помогает главный и самый условный персонаж — Танцор.

Среди образов-символов поэты Серебряного века особо выделяли танец. Андрей Белый мыслил танец как «священнодействие, заключенный в движении-жесте тайный смысл бытия».

В «движениях-жестах» того танца, который Танцор исполняет в жизни (имеются в виду последствия его поступков), также заключен «тайный смысл бытия».

Этот «тайный смысл» как будто восстанавливает в символическом строе разрушенную в сознании людей границу между жизнью и игрой, грехом и геройством, добром и злом. Жизнь — не игра. А война тем более. Из последней нельзя выйти по собственному желанию. Запущенный человеком механизм человека и уничтожит — так уже миновавшая война продолжает свою деструктивную работу, разрушая каждого из героев фильма.

Танцор Андрейка думает, что сам ставит свой «танец»: зачем ждать, когда придут убивать его, первый шаг надо делать самому. К тому же и оружие у него не настоящее — так, реквизит, пугач. Но в том ирреальном пространстве, которое рождено фантомом войны и существует параллельно с реальностью, стреляют и пугачи, и пули летают по странным, неведомым человеку траекториям.

Спасая Андрейку, Кикоть убивает его врага и тем нарушает данную себе клятву не стрелять больше в человека. А потом вместо Андрея Подобеда слепой Темур убьет его, Федора. Но пуля, пробившая голову Кикотя, это Та Же Самая пуля, которую он пустил в лоб Андрейкиному врагу.

Война, которая не проходит, продолжая и в мирной жизни испускать свои смертоносные «излучения», свидетельствует о неуничтожимости времени, о наличии в нем четвертого, бергсоновского, измерения, где одномоментно присутствуют прошлое, настоящее и будущее. В той точке, которая, по Бергсону, является местом пересечения пространства и времени, существует только одна пуля, которая всегда возвращается к пославшим ее.

На наш взгляд, в этом и есть та «ясная идея» фильма, которую, к сожалению, не удалось отыскать Л.Масловой в «Шести сюжетах в поисках смысла».

Златоуст

---

[1] См статью М Ямпольского «О глубине кадра» в книге «Что такое язык кино» М , 1989, с 171 — 186

ОЛЬГА СУРКОВА

К вопросу о «ясной идее»

Со школьной скамьи помнится укоризненная учительская фраза, обращенная к нерадивым ученикам: «Кто ясно мыслит, тот ясно излагает». Удивительно, что некоторые повзрослевшие ныне ученики, ставшие кинокритиками, анализируя новый фильм А.Миндадзе и В.Абдрашитова «Время танцора», всерьез упрекают их как раз в отсутствии этой самой «ясной идеи», которая теряется, с их точки зрения, в рыхлой драматургии.

Я согласна с тем, что «ясная идея» действительно не вытанцовывается в абдрашитовском фильме. К счастью, не вытанцовывается. Может, не время еще занести ее в учебник и точно обозначить? Зато налицо та плодотворная подвижность образов, благодаря которой люди, глядя один и тот же фильм, увидят совершенно разные картины...

Для кого-то «Время танцора» распадается на части, где ничто ни с чем не сходится. А по-моему, напротив, все его части подогнаны точно и ладно.

Жанр фильма ближе всего к притче. Однако «Время танцора», ярко окрашенное знакомой нам издавна индивидуальностью его авторов, не вмещается в рамки, этим жанром предопределенные. И если в нем все-таки есть «ясная идея», то это мужественная гражданская позиция художников — попытка понять и проанализировать новую психологическую и социальную ситуацию простых людей бывшего СССР, втянутых в локальные братоубийственные войны. В этих войнах для авторов нет «побежденных» и «победителей», есть жертвы чьих-то глобальных амбиций — экономических и властных. Лишь история когда-нибудь все расставит по местам и сформулирует «ясную идею» разыгрывающейся на наших глазах трагедии, забирающей жизни и калечащей души подряд и без разбору.

«Время танцора», насколько мне известно, первый в русском игровом кино диагноз синдрома тревоги, привитого всему народу «разборками» на разных уровнях, диагноз, поставленный авторами в лабораторных условиях их собственной образной системы, далекой от простого бытописательства. Не о «Кавказском» же «пленнике» вспоминать в этом контексте?

Во «Времени танцора» не случайно все запутано и сдвинуто со своих мест. В хорошо организованной кем-то неразберихе художникам важно разглядеть лик поруганной человечности, ее неуместность и невостребованность данной исторической ситуацией. Ах, как все непросто, когда, воюя со своими недавними соседями, интеллигентный грузин, знающий русский язык и русскую культуру лучше, чем некоторые ее коренные носители, как и они, вынужден отбросить в сторону «вечные ценности» как абсолютно несвоевременные.

В напряженной атмосфере едва притихшей за ближайшим бугром войны герои фильма «Время танцора» как будто растворяются в тяжелом смраде брутальных мужских игр, и не только Тамара, жена того самого грузина, ставшего боевиком, но каждая женщина может сказать, что она не знает своего мужа. Ложь и мистификации в личине обыденности подстерегают на каждом шагу. Все запуталось: где любовь, где семья, где дружба? Не потому что герои эти изначально пусты — они опустошены ожесточившей их всех реальностью. Дружба не более чем попытка опереться друг на друга по принципу «общего прошлого». «Мирное сосуществование» — лишь вспомогательный ритуал в поисках подлинных человеческих связей. Все не на своем месте, но все одинаково равны перед неумолимым законом так и не завершившейся войны — и Темур, и Фидель, и Валерка. Законом возмездия.

Исключение составляет лишь ряженый казак Андрейка, танцор самодеятельности, тот, что всюду не к месту и всегда невпопад. Ему, Иванушке-дурачку, на печке сидя, жар-птицу не поймать, хоть и пытается нынешний простак в угоду времени и в угоду партнерам сменить свой образ «благородия» на «неблагородие». Не получить ему в награду, как представляется некоторым оппонентам картины, и царевну в седло. Авторы фильма не простодушны, как их герой, а горько ироничны.

Лишь слепой не заметит, что во «Времени танцора» ясно обозначены два финала: один всерьез, а другой понарошку, от излишней мечтательности Андрейки, который ждет своего времени, но время для таких, как он, и лучших, чем он, увы, медлит с приходом. Не рая же на земле ожидают авторы фильма?

Настоящий финал не оставляет надежд на светлое будущее, а усмехается пародийно-голливудской улыбкой удачливого псевдотанцора, откаблучивающего свой старый номер перед «благородной» публикой. Как не разглядеть его по-настоящему усталую, перетруженную спину у бара и вялую полуобнимку с проституткой, коллегой по бизнесу? А в финальном куске, вглядываясь в следы, оставленные когда-то его конем в мягком асфальте, не привычной ли утешительной иллюзии предается наш герой в надежде, что его царевна вернется однажды и скажет ему: «Вставай! Что же ты? Коня!» А дальше: «Рассол... конь... и женщина», которую он стремглав понесет через моря и горы, и синие долы...

Фильм иронически озаглавлен «Время танцора». Время нуждается в танцоре, но, увы, не ему принадлежит. С моей точки зрения, танец в фильме всякий раз соответствует контексту драматургической задачи. Танец с саблями в клубе сколь блистательно азартен, столь и неуместен, смешон удалью своею молодецкою и полным несоответствием тяжелому реальному военному опыту зрителей в зале. В новом кавказском доме Валеры странно воспринимается чужой здесь русский перепляс — он же напряженный парафраз яростного спора двух соперниц. Обычный танец Тамары и Андрея, лирический и располагающий к интимности, лишен целостности, потому что не может соединить двух глубоко раненных и, по существу, несовместимых людей. Ритм бубна, напротив, без слов объединит двоих, связанных общими корнями и общим прошлым. «Присядочка» вынесена в финале «на продажу» туристам, а ритм топота коней, оседланных ряженными казаками на «параде победы», настораживающе звучит гимном «завоевателям». Ведь услышим мы от недавнего врага, а теперь, видно, временного делового партнера Валеры предостережение: «Наши дети все равно опять встретятся, как мы» — то есть в бою...

Трое друзей-приятелей, «дураков», лишь мечтающих о каком-то счастье и нормальной жизни на чужом, недавно политом кровью берегу, даже с женщинами своими никак не могут разобраться. Кто-то блефует, кто-то жертва блефа. Взгляд авторов фильма на них сострадателен, но трезв: не ласковая и теплая морская гладь расстилается перед новыми жителями побережья, а бурное и опасное предгрозовое пространство.

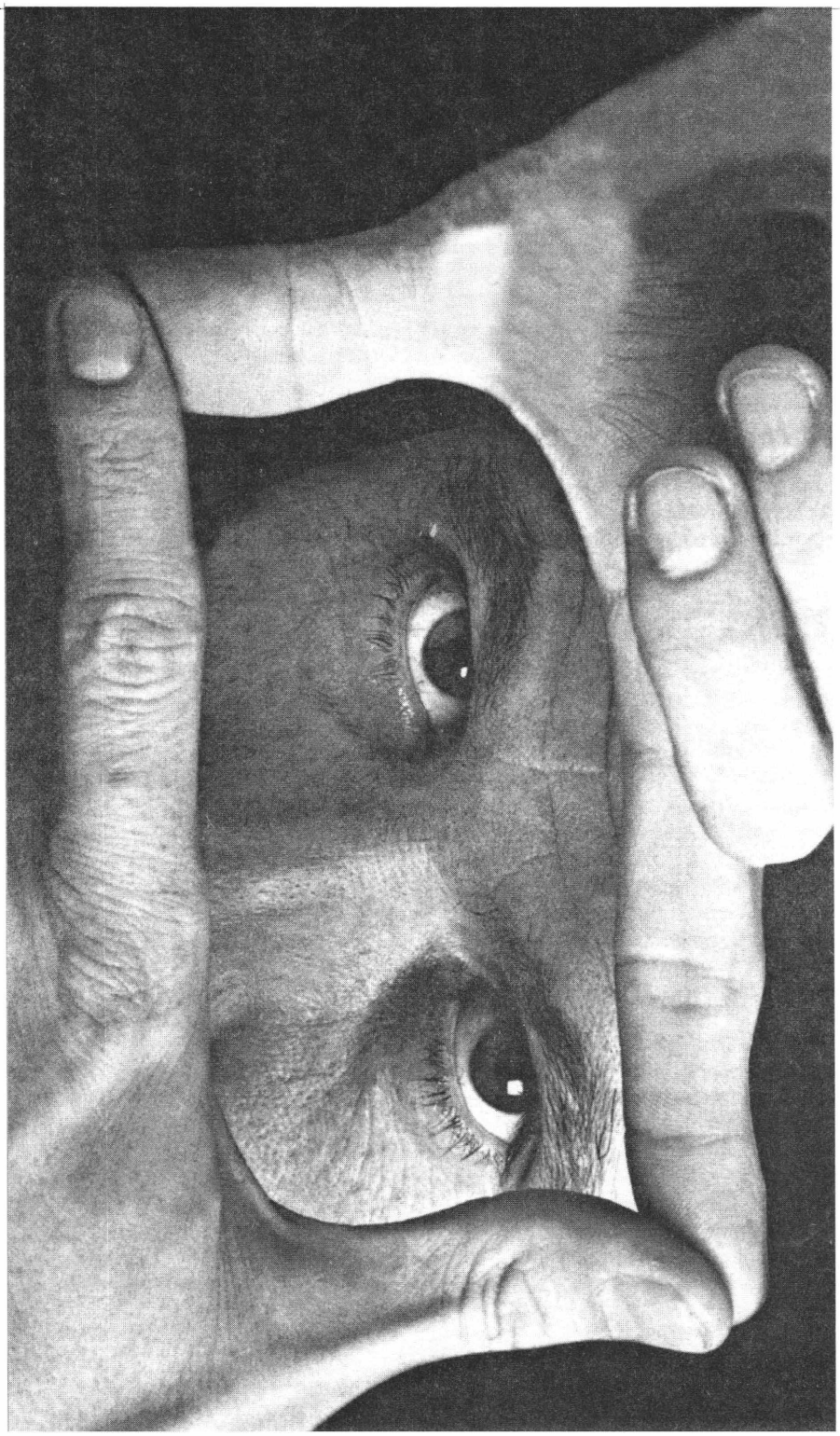
С чувствами равно непросто не только Темуру с Тамарой, но и Валере с Катей, чья выстраданная любовь без будущего состоялась на той войне незнаменитой, где людьми правят случай и экстремальные обстоятельства. А в будни им всем приходится выбирать заново, и выбирать между чувством и долгом. Самая мощная и сложная лирическая сцена фильма, не поддающаяся однозначной расшифровке, названа одним из критиков «изнасилованием Кати Валерой». Это о любви, бьющейся перед нами в отчаянии и отступающей перед чувством долга? А как пережить гибель ребенка из-за того, что отец его взялся за ружье? Ведь Тамара любит и не прощает мужа, который умел лечить, но, увы, и убивать научился...

Тандем А.Миндадзе — В.Абдрашитов создал и отточил собственный стиль перевоссоздания на экране самых острых социально-психологических проблем как советского, так и постсоветского общества, стиль, основанный на реалиях, но — еще раз подчеркиваю — далекий от бытописательства. Они исследуют механизм разрушающего воздействия разного рода идеологизированных мифов, понуждающих личность на бесконечную и болезненную мимикрию. Авторы относятся к своим героям, как врачи, — с аналитической обстоятельностью и внешним беспристрастием.

Беспристрастие, однако, не от холодности, а от склада ума и таланта, способного анатомировать самые по видимости незатейливые сюжеты, мысля о них всегда сложно и неоднозначно. Потому и критикам их картин открывается широкое поле для споров в поисках трудно уловимой «ясной идеи».

Амстердам

К О М М Е Н Т А Р И И



БОРИС ПАРАМОНОВ

Домострой

Поиск объединяющей национальной идеи, или «русской идеи», заявленный российской властью, — сюжет, наводящий на грустные мысли. Грустно прежде всего видеть, что власть, выступившая с этой инициативой, поистине ничего не забыла и ничему не научилась. Надындивидуальная идея — попросту идеология — нечто идущее вразрез с самим духом новой эпохи, с характером происшедших в России перемен. И власть, похоже, в упор этого не видит. Этот проект не проективен, а регрессивен — реликт коммунистической психологии, подчинявшей человека всякого рода надличным инстанциям. Россия собирается — уже собралась — ступить на западный путь, уже ступила; но ведь на Западе нет никаких национальных идей, есть только органически сложившийся строй жизни. Единственная надличная институция на Западе — право, правовая организация общества. Если и есть там какая-либо идеология, то вненациональная во всяком случае и ориентированная как раз на индивида, а не нацию — верховное достоинство человека. Политика западных стран определяется не идеями, а интересами, и она строго ситуативна, то есть приспособляется к текущим проблемам, к потребностям вечно меняющимся, и, кроме этих перемен, у нее нет ничего вечного, никаких неизменных платоновских идей. Человек выше идеи, любой идеи — вот кредо Запада. Никакая идея не стоит слезинки замученного взрослого. Это то, к чему пришел Запад долгим путем проб и ошибок. Неужели Россия не сделала на своем пути ошибок, которые учат тому же?

Они и учат — но не власть, не государство, а людей. Разговоры о русской национальной идее — игрушка для гуманитарной интеллигенции, оставшейся без дела. Только в этой среде властная инициатива нашла какой-то отклик, вызвала какое-то шевеление и скрип перьев. Можно смело сказать, что у самодеятельного населения никакой позитивной реакции на эту идею не последовало. «Самодеятельное население» — абстрактная социологическая формула, как раз в СССР не имевшая реального наполнения: работа на государство по принципу «они делают вид, что платят, мы делаем вид, что работаем» самодеятельностью, самостоятельностью, самостоянием не была. Это началось сейчас. И люди при соответствующих опросах в господствующем большинстве дают один ответ: мне нет дела до политики, до «идей», я думаю о себе и своей семье. Не благосостояние государства, а благополучие семьи — нынешний, едва ли не всеобщий принцип. Здесь идет подлинная вестернизация русской жизни, самая важная — низовая, и не идеологическая, а психологическая. Вот где происходит настоящая приватизация, куда более важная, чем дележка индустриальных гигантов. Меняются нравы, которые всегда и везде были важнее законов. Такой среде никакой идеологии не привьешь, власть старается напрасно.

Спроецировав создавшуюся ситуацию на историю советской литературы, мы увидим переиначенным сюжет «Зависти» Юрия Олеши: Иван Бабичев побе-

дил брата Андрея. Победила «подушка» — знак всяческой приватности, интимности. Человека не удалось обобществить, вырвать из дома, из семьи, заманить на фабрику-кухню от тарелки кустарного супа, подменить мещанских кошечек и слоников красотами конструктивного стиля. Почему победил Иван Бабичев? Не потому, что проект брата Андрея плох, а потому, что он неосуществим. Люди не могут жить хорошо, если у них нет индивидуальной мотивации: вот что оглушительно доказано всем катастрофическим опытом XX века. Суп на фабрике-кухне может быть даже и хорош в своей проективной закладке, но существуют ворюги повара, и конечный продукт будет жидковат. Вообще требуется некий индивидуальный оттенок, привкус, обеспечиваемый именно этой хозяйкой. У Льва Толстого в «Анне Карениной» ссоры Левина с женой начались из-за того, что у Щербацких не в той манере делали малиновое варенье. Это тот случай, когда нужно считаться с индивидуальностью, рационализировать такие ситуации нельзя. Парадокс — судьбы людей абсолютно одинаковы в перспективе смерти, но каждый умирает в одиночку, и получается, что смерть сугубо индивидуальна. Это трансцендентальная иллюзия, существенно экзистенциальная иллюзия. Но с этим приходится считаться. Общественная кухня, при всей ее утилитарной «конструктивистской» красоте, безвредна: начиная социализировать, обобществлять жизнь, кончают обобществлением смерти. Об этом писал Теодор Адорно в «Негативной диалектике»: кошмар века в том, что людей лишили права на собственную смерть и она была поставлена на поток, индустриализована, то есть рационализирована.

Есть в жизни положения, не требующие рационализации, противящиеся ей: скажем, сельское хозяйство. Проект коллективизации в его «рациональной» оценке виделся абсолютно здравым, его организационные и технологические преимущества казались несомненными. Но ничего из этого не вышло. Провал был полный, потому что существует пресловутая власть земли. Она не рационализируема. Обобществить землю — все равно что выдать розовые билетики на право сношения с любой из женщин идеального общества («Мы» Замятина). Билетики розовые, а земля черная. Сложность и, если угодно, подлость человека в том, что он сплошь и рядом предпочитает грязь мылу, и никакие «успехи гигиены» этой фундаментальной установки не изменят. Об этом в прошлом веке была написана знаменитая пьеса, в которой человек, заботящийся о чистоте источников, назван врагом народа. Философы много говорили о том, что пол внеличен, неиндивидуален — коренная ошибка. Нет ничего более индивидуализированного, чем половое сношение. Когда это дело ставится на поток, оно справедливо получает классификацию разврата. Сексуальному партнеру не нужно быть «красивым» или «некрасивым», он должен быть «своим». Только так возникает семья даже в том ее качестве, которое называется хозяйственной ячейкой общества.

Существует эрос труда, и он возникает, когда человек занимается своим делом. Явление, которое русские народники называли «язвой пролетарства», действительно было нездоровым, это Маркс сделал из него воодушевляющий миф, на который клюнули легковерные русские. В наше время даже и не пролетарский миф отвергнут, но сама концепция и практика индустриальной цивилизации, превратившей человека в придаток машины. Народник Михайловский был прав, когда говорил, что крестьянин выше фабричного рабочего как человеческий тип, он больше индивидуальность, потому что крестьянин не попал под роковой процесс общественного разделения труда. Крестьянин самодостаточен, индивидуальность у него, как и полагается, совпадает с универсальностью. Это некий микрокосм. Что больше всего затрудняет движение не только России, но и всех бывших социалистических стран к нормальному обществу? Да рабочие, люди, занятые наемным трудом на крупном индустриальном производстве. Язва пролетарства продолжает язвить и изъязвлять общество. Пока этих людей не переучат, никакой капитализм (то есть нормальная жизнь) невозможен. На Западе радикально меняется сейчас характер труда. Он «приватизируется»: компьютер делает возможным *одомашнивание* все расширяющихся областей трудовой деятельности. Это значит, что в перспективе исчезнут города, то есть люди превратятся в «крестьян» на каком-то новом витке исторической спирали. Происходит лучшее, на мой взгляд, что может произойти, — повсе-

местно водворяется частная жизнь. Человек будет сидеть дома и работать. Ликвидируется отчуждение труда от дома. И тут дело не в чьих-то индивидуальных симпатиях и персональных идиосинкразиях — это объективный процесс.

Каков один из источников коммунизма? Тот же город, капиталистический город — место концентрации отчужденных от земли масс. Социализм лежит в логике капиталистического процесса, это «истина капитализма» (Бердяев). Если люди должны жить сообща, то почему кто-то должен жить лучше других? В этой же логике, а лучше сказать, в той же эмоции находит объяснение бич социализма — коммунальные квартиры. Это продление в частную жизнь общественного характера труда. Но эта логика и эти эмоции были в России слишком прямолинейными — как и положено у людей культурно малоопытных. Интересно, что жилищный кризис в крупных городах возник не столько в результате объективных трудностей революционного момента, а как следствие некоего волевого, идеологически мотивированного решения: поселить пролетариев в квартирах буржуазии. Ильич вроде бы ссылался при этом на опыт Парижской коммуны, но тут тем более уместно вспомнить француза Фурье с его фаланстерами. Это тот случай, когда из нужды делают добродетель: факт скопления масс в капиталистическом городе был сублимирован в проект утопического города. Из бараков и казарм сделали идеальную ценность. Даже сильнее — организовали нужду и провозгласили ее добродетелью. Потом уже была обнаружена прагматическая выгода: возможность лучшего контроля и наблюдения над населением. (Характерно, что на Западе рефлексия по поводу тоталитарного общества не дошла до идеи коммунальных квартир — у Оруэлла контроль осуществляется при помощи телескринов, западному человеку коммунальщина инстинктивно чужда.) Дальнейшее развитие этой посылки совершенно логично привело к лагерям. Ибо что такое лагерь? Место, где я долго не буду один (Достоевский).

Большевики из Дома сделали Мертвый дом.

Не нужно, однако, вешать на них всех собак, то есть воспринимать ситуацию оценочно. Это ведь тоже был объективный процесс. Чарам идеологии, внушениям эпохи поддавались люди подчас достойные. Маяковский написал поэму «Про это» — гневную филиппику против семьи: «Столетия жили своими домками и нынче зажили своим домкомом!» Не менее талантливый человек, Виктор Шкловский, написал сценарий фильма «Третья Мещанская» — крайне интересное сочинение, посвященное теме любви втроем. Может показаться, что эта работа сопоставима с последовавшей вскоре картиной Рене Клера «Под крышами Парижа», но у Шкловского в сценарии вопрос заострялся в плане новой морали: не традиционный любовный треугольник, а вопрошание самой идеи семьи. А в одной статье он писал, что торговля и семья считались вечными формами, однако время доказало их преходящесть. Это напоминает надпись в сортире американского кампуса, вошедшую в культурный фольклор: «Бог умер». — Ницше. «Ницше умер». — Бог».

Все это говорится к тому, что имеет место объективная закономерность изживания социализма, пытавшегося обойтись без Россий и Латвий — жить единым человечьим общежитьем. Но СССР больше нет, а Россия и Латвия есть. Это значит, что «общежитье» — общежитие, общага — себя не оправдало, а доказали свою незыблемость дом и семья.

Анекдот из коллекции покойного Никулина. Телефонный разговор: «Это женское общежитие?» — «Да». — «Нюру можно?» — «А у нас всех можно». Но можно не всех. Главное, что и не нужно — всех. Достаточно одной жены и одного — но своего — дома.

Это я говорю как человек, недавно купивший дом и уже перевезший туда подушки.

Т В - Л А В О Ч К А

ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ

Письмо пятое

Для разнообразия мне захотелось поболтать о словах на ТВ, где обычное речевое разгильдяйство проявляется с особенной силой.

Была, помнится, эпоха, когда все именовалось оригинальным. Утратив исходное значение, хорошее слово стало как-то незаметно синонимом чего-либо неопределенно большого и хорошего. Цена оригинальности несколько поистерлась, но лучезарное невежество пребывает в сохранности, и тогда в той же функции обозначения всего большого и хорошего выплыло слово «уникальный».

О том, как хорошее слово, пройдя тысячу предательских уст, обращается едва ли не в свою противоположность, писывал еще Михаил Евграфович. Лучше не скажешь. Но все же нечто новое в наших широтах появилось. Нет-нет, я не принадлежу к тем языковым пуристам, которые падают в обморок при каждом словце, тем более что многие вполне удачны. «Фенечка» — для всякой странной штучки — недурно, право. «Блин» — грубовато, но уж не хуже замененного им слова «блядь», каковое употреблялось чрезмерно и не по делу. «Я от него тащусь» — радости мало, но по смыслу четко.

Только мы возрадовались. Наконец-то наше отечество породило отточенную формулу закона хотя и локального действия, но все же то, что локально для одной седьмой земного шара, уже как бы автоматически может быть поставлено рядом с одним из универсальных законов Паркинсона. «Хотели как лучше...» И опять обман. Когда пресс-секретарь симпатичного автора закона Черномырдина в неторопливой беседе являл телеэфиру глубокое непонимание смысла слова «фанаберия», становилось как-то уныло. Однако же не по словам, но по делам узнаете их — начало тигриного телевизионного года столь часто изливало на голову ведро с помоями, в которое густо была подмешана патока, что только руками развести.

Позорище номер один было замечено даже газетными обозревателями: беседа редкостно немудрящей теледамы с госпожой Федосеевой-Шукшиной. Никто от этой второй дамы не требует, чтобы она была златоустом. Никто не вправе лезть в устроение ею собственной жизни. Но как же надо быть лишенной инстинкта пристойности, чтобы весь этот слюнявый вздор под фотографией Василия Шукшина растянуть на полчаса. Стыдобина номер два была выстроена с такой претензией на монументальность, что и ее не могли не заметить сочинители газетных колонок. В самом деле, не всякому хватит воображения, чтобы нынешних поп-кумиров представить в роли исполнителей песенок Владимира Высоцкого. Ничего уничижительного в слове «песенка» нет. Простое определение жанра, в котором автор и исполнитель были одно и могут быть только одно, но где же телевизионным менеджерам размениваться на такого рода благоглупости. They know better.

Стыдобище номер три прямо взывало к тому, чтобы удостоить его абзацем. Люди, считающие себя деятелями культуры и многими таковыми почитаемые, настолько оказались лишены чувства хорошего тона, что позволили себе принять приглашение господина президента соседней Белой Руси пить с ним шампанское. Ну, я готов еще понять истовых державников-любителей, вроде господина Бурляева. Я готов понять скачущего стрекозликом под всегда один мотив господина Газманова. Я не могу принять, но могу хотя бы понять господина Михалкова (Никиту Сергеевича), актера прекрасного и режиссера, черт побери, действительно отличного, но во взглядах своих, мягко выражаясь, позавчерашнего. Но там же были замечены и другие, чего я уж никак не в состоянии понять. Неужели же непонятно, что это не только не-при-лично. Это высказывание «за батьку» аккурат в то время, когда еще тянулось судилище над телерепортерами, исполнившими свой профессиональный долг, когда у соседей заткнут рот и развертывается ошалелый откат от всякого вообще здравого смысла в экономике и политике.

Не понимаю.

Впрочем, может, не только слова, но и вообще смыслы обесценены вовсе. Однако утеря осмысленности выражается в первую очередь все же через слово.

Есть тяжеловесное прилагательное «великий», каковым в доброй российской традиции особенно не разбрасывались, так что назови кто-нибудь великим поэтом, скажем, Афанасия Фета или великим живописцем, скажем, Головина, или Сомова, или даже Врубеля, и всякий почувствует фальшинку. При том, что и Фет поэт настоящий, и Головин с Сомовым, и Врубель художники и тонкие, и любопытные, и вполне замечательные, то есть замеченные и выдающиеся, ибо из ряда добротных профессионалов-середняков вполне выдаются. У нас теперь великими становятся в единый миг все, только что торжественно захороненные и живые тоже. Друг друга именуют великими и, заметьте, чувствуют себя при этом недурно. ТВ здесь впереди прочих — с придыханием и закатыванием глазок. И клоуны — великие, и режиссеры шутовских комедий — великие, и рядовые актеры какого-нибудь Художественного театра (каковой, на мой взгляд, изначально надували всем миром, сооружая вполне декадентскую реальность «театра больше, чем жизнь»), кому посчастливилось дотянуть до почтенного возраста, — тоже великие. Ну-ну.

А поп-звезды! Плюнуть некуда, чтобы не угодить в очередное чье-нибудь величие, так что поостерегусь, а то ведь и побить могут.

Вот еще словечко запустили и смакуют на ТВ упорно: «культовый». Нет, разумеется, за этим словом вообще-то есть смысл, независимо от того, нравится мне это или нет. Еще великий Барнум, как известно, профессионально занимался раскруткой поп-звезд по образцу эзотерических культов, какие тогда знали или сочиняли. Этот смысл слова оправдан в массовой культуре нашего времени, когда мы говорим об Элвисе Пресли, — десятки имперсонаторов смотрят друг на друга на пороге его дома-музея, престарелые поколения фанатиков (каковых теперь почему-то полагается называть в усеченном виде — фанатами) вербуют часть детей и внуков. Это культурная реальность. Когда говорим о «Битлз» и в особенности о Джоне Ленноне, речь о культурном феномене всемирного масштаба. Возможно, это относится, пусть с охватом несколькими миллионами меньше, к Фредди Меркьюри и группе «Куин», но ведь уже бедной Мадонне при всех ее эпатантных штучках не удается быть культовой, не говоря о прочих Принцах, слетающих с небосклона с той же стремительностью, что и появляются на нем.

Нет, у нас, оказывается, есть тьма «культовых» фигур! Поистине, язык без костей у этих развязных мальчиков и девочек, нередко уж и постаревших, потолстевших, и пооблезших на наших глазах. Вранье старит, господа.

Четвероногое, двуглавое и весьма облое чудище кабаре-дуэт «Академия» озорно в том самом древнем смысле, какого учительши словесности не знали никогда и потому ученикам растолковать не могли. Озóрно с ударением на втором *о*, то есть языкасто. Это уже более просто приблатненности, которая, кстати, у «крутых» начала уже выходить из моды. За этим — частью простая южная провинциальность, которая уже в наши дни внедрила в русскую речь «упертый» вместо «упрямого» и «упорного», тем самым стерши еще одну грань различен-

ных смыслов. За этим еще и мазохистская страстишка, что сто лет назад заставляла чисто одетую публику рукоплескать «Дубинушке» и сладко вздыхать по поводу княжны, простодушно утопленной Стенькой Разиным. А ведь тогда и доигрались.

А дворяне из сегодняшних на балу пытались танцевать мазурку... В костюмах, придуманных тремя дамами-модельерами! Как это там было у М.М.Жванецкого? — «Грубо получается...»

Сбылась, сбылась мечта просветителей о том, чтобы искусство непосредственно формировало действительность. Сначала, кажется, была некая будка откровений, куда заходил всякий, жаждавший поведать миру нечто сокровенное, — нецензурности обнаружилось на удивление мало. Затем появились мастера того, что англичане именуют practical jokes — в общем-то, невинные глупости, вроде подглядывания за тем, как простодушный прохожий будет реагировать на ситуацию со спадающими брюками и прочее. Невинно-то невинно, но, в отличие от киноглаза и прочих загибов Дзиги Вертова и компании, это уже прямое режиссирование жизни.

Шаман Фоменко, входящий в транс и без непременного ранее жевания мухомора, начал с вроде бы заурядного повторения западных мини-шоу со своей забавой в «Проще простого»: несколько изумляло, впрочем, что такое множество относительно примелькавшихся персонажей готово тратить время и силы на откровенно глупую роль суфлеров для игроков. Следующий шаг господина Фоменко — раздевалочка под страшным названием «Империя страсти» — только на первый взгляд кажется всего лишь взрывом дурновкусия. Перенос на публику доброй старой игры «в бутылочку», каковой развлекались интимные компании и сто лет назад, придал ей новое качество. Кстати, в приснопамятную эпоху заката застоя у меня случилось пари с супругою: я доказывал, что никто в мире так не склонен к раздеванию на людях, как славные наши соотечественницы, дай им только волю. Жена же склонялась к тому, что глубоко въевшееся ханжество заблокирует эти порывы. Я выиграл пари, но особого удовлетворения от этого не испытал, ибо раздеваются все же преимущественно некрасиво.

Так вот, только теперь стал ясен великий план господина Фоменко: теперь, разыгрывая акцию в казаки-разбойники с реальными машинами на улицах города, оперируя уже батальоном СОБРа или как он там называется, господин Фоменко напрямую режиссирует действительность. Легко представить себе следующий шаг: разыгрывается ограбление банка или хотя бы обменного пункта, и тогда останется уже мелочь — заменить холостые патроны боевыми.

Что-то мне это напоминает? А, сначала все это описал Рей Брэдбери: все жители не только наблюдают погоню, но еще по команде выглядывают наружу, чтобы обнаружить беглеца и передать в теплые руки полиции. Потом был такой фильм со Шварценеггером, где были и гладиаторские поединки, и превращение героев реальных в виртуальные... Господин Фоменко пойдет до конца, ежели его не придержать. Но пока что придерживать не собираются. Сбудется, сбудется мечта декадентов о том, чтобы сама жизнь была произведением искусства.

ТВ в этом посодействует.

В утешение народу канал СТС догадался, что по утрам желательно поднимать настроение, и радует очаровательным мультипликационным сериалом, где есть тираническая прелестница Анжелика и некто в подгузниках, но с трагической интонацией истинного борца за справедливость.

ФИЛОСОФИЯ И ЛАНДШАФТ

МИХАИЛ РЫКЛИН

Просветление препарата

В последние годы в русскую литературу вошел новый герой. Его нельзя назвать положительным или отрицательным, ему нельзя приписать какие-либо определенные свойства, потому что он сам наделен способностью вызывать у героев изменчивые свойства, называемые «состояниями». Причем веер этих «состояний» простирается от эйфории до депрессии. Новый герой активно взаимодействует с компьютерным миром на том основании, что оба они виртуальны. Взаимодействует он и с разными видами мистического опыта по той причине, что он так же претендует быть средством достижения просветления. Героя, как вы, наверное, уже догадались, зовут галлюциногенный препарат. В качественной русской литературе последних лет наркотическая тема нередко соседствует с компьютерной и интеллектуальной. Герои попеременно галлюцинируют и рассуждают о том, как достичь просветления (у Виктора Пелевина) или сохранять эйфорический настрой (у Павла Пепперштейна). В «Dostoevsky-trip» Владимира Сорокина разрабатывается тема «литературы в таблетках». В чем отличие этой прозы от известных западных эквивалентов? На Западе такого рода литература по традиции либо относилась к жанру «признания» (де Квинси, Бодлер, Берроуз), либо замаскировывалась под научный эксперимент (Хаксли, Маккена), либо соединяла оба эти признака (Кастанеда). Во всех случаях создавались условия для рассмотрения этого опыта извне и для соответствующего морального суждения. Интенсивность галлюцинирования рассматривалась как отличная от обычной творческой способности, а иногда даже (к примеру, в «Искусственном рае» Бодлера) прямо противопоставлялась ей как поэтически стерильная. Другими словами, принцип реальности в соответствующих западных текстах сохранял свой приоритет, а контролируемой поэтической грезе отдавалось явное предпочтение перед неконтролируемыми, хотя и чрезвычайно интенсивными состояниями наркотического транса.

Наиболее четко все три темы (галлюциногенная, компьютерная и «интеллектуальная») проработаны в работах Пелевина, который, не будучи, в отличие от Сорокина и Пепперштейна, связан с концептуальной традицией, упорно создает свой жанр и формирует своего читателя. Населяющие его прозу существа либо существуют вегетативно (их много в «Жизни насекомых»), либо стремятся разрешить некую загадку и измениться настолько, чтобы понять, что смысл жизни состоит в отсутствии смысла и ответа нет ни на один вопрос. Возникает оксюморонный жанр — эзотерическая проповедь: к большому числу читателей обращаются с тем, что в соответствии с традицией полагалось знать немногим. В отношении проповедующих нечто эзотерическое никогда до конца не рассеивается подозрение, связанное с их собственной причастностью к тайне, ведь в условия посвященности входит молчание. Пелевин понимает, что просветленный человек — в глубоком смысле умерший, и ему нет нужды что-то доказывать другим. Но в то же время его тексты агональны, полны споров, возражений и

контрвозражений, связанных с самыми эзотерическими сюжетами. В этом просматривается влияние Кастанеды и околокастанедовской литературы.

Для культуры, в недавнем прошлом коллективистской, галлюцинирование опасно тем, что его нельзя маргинализовать. Ведь само ядро социальности не менее бредово, так что речь идет не о возвращении к принципу реальности, к некоей гипотетической нормальности («где было Оно, должно стать «Я», как выражался Фрейд), а о перебегании из одного вида бреда в другой, с иной переменной интенсивностью. В истории России уже был «кокаиновый эпизод», когда в первом послереволюционном десятилетии «марафет» с наслаждением вдыхали рабочие, мелкие совслужащие, красноармейцы и революционные матросы»[1]. Он продавался даже в обычных чайных. Со второй половины 20-х годов кокаин начал вытесняться дешевой водкой, «рыковкой», а коллективизацию можно также называть алкоголизацией всей страны, длившейся до исчезновения СССР (чему — не случайно — предшествовала массированная и безрезультатная антиалкогольная кампания).

Сейчас начинается галлюциногенный период, когда в определенных читательских слоях ценится не воображаемая мощь «я», раздуваемая кокаином, не приверженность традиции, связанная с потреблением водки, а интенсивность отлетания от социальности, воспринимаемой как чье-то глубоко приватное дело. Эти слои — несостоявшийся средний класс России. Галлюциногены оказываются в том зазоре, где русская культура приоткрывается мировой, то есть в зоне перекрестного осеменения. В отличие от московских концептуалистов, символически утверждающих незначимость социальности, исключительности в пространстве речи, Пелевин утверждает эту незначимость, свой вариант «пустотности» буквально. Если у медгерменевтиков галлюциноз или, как они выражаются, онейроид является убеганием внутри убегания, то у автора «Чапаева и Пустоты» — это бегство вовне, к внешнему, которое в каком-то смысле существует. Для него существует нечто внешнее социальности, то есть так или иначе артикулированному языку. И хотя это внешнее зачастую является фикцией, само его наличие интригует читателя, заставляя предположить существование миров, в которых он может скрыться от становящегося невыносимым и гиперреальным принципа реальности. Правильное рассуждение у Пелевина выше препарата, его Чапаев, опрокидывающий водку стаканами, проговаривает серию коанов, предполагающих его абсолютную причастность к высшей галлюциногенной реальности за пределами жизни и смерти.

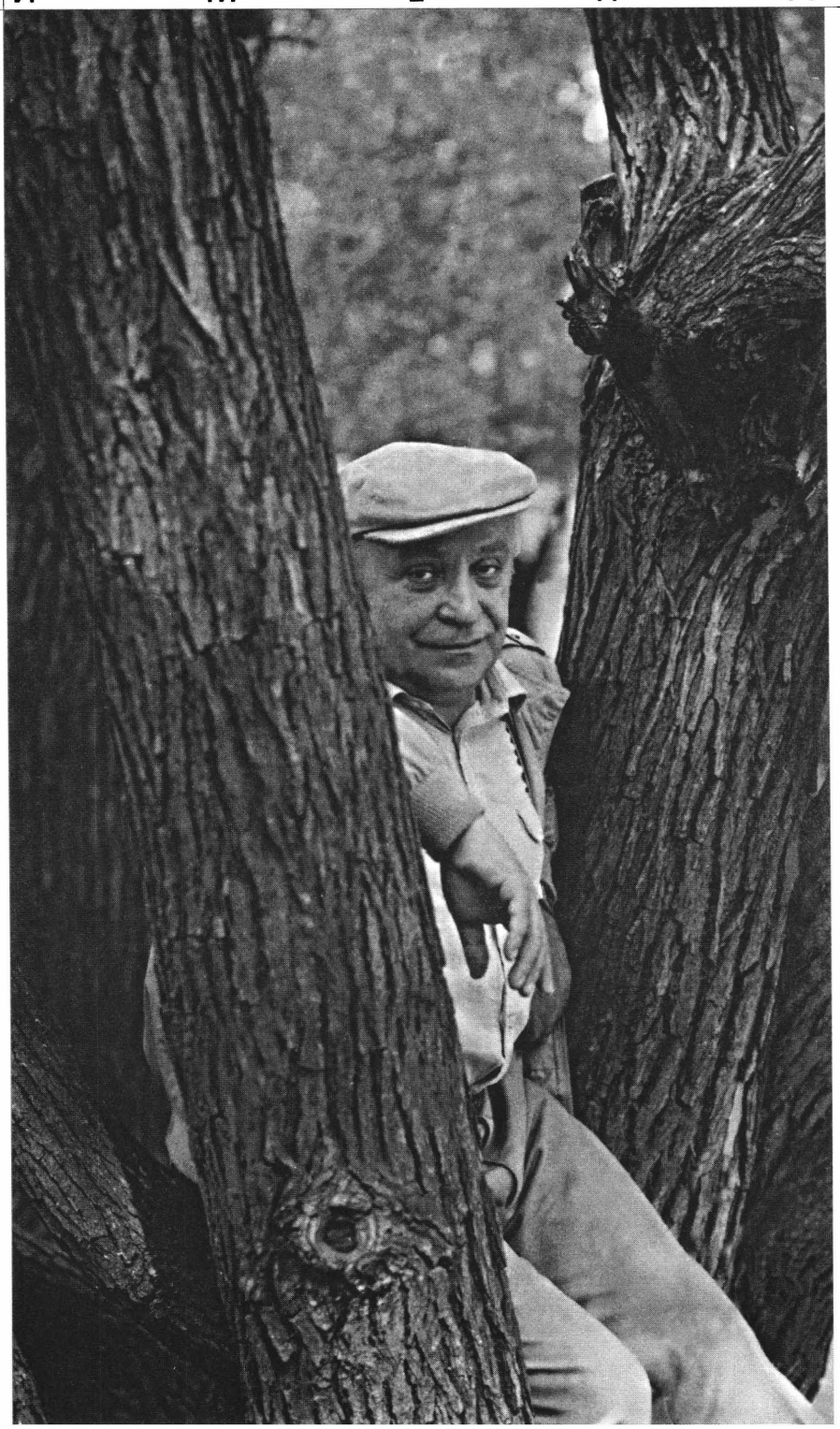
Пелевин лучше других авторов репрезентирует и компьютерность новейшей прозы. Его герои (особенно в повести «Принц Госплана») играют в компьютерные игры, одновременно являясь их персонажами. Презрение к социальности достигает такой интенсивности, при которой любое «отлетание» от нее, какими бы средствами оно ни достигалось, автоматически наделяется свойством позитивности. Ничего похожего мы не найдем ни у де Квинси, ни у Бодлера, ни у Хаксли, ведь каждый из них маргинализован своим наркотическим экспериментом: опиумом, гашишем, мескалином. Для Бодлера этот опыт «стерилен» и «асоциален», для Хаксли «невербален». Обладая всеми внешними признаками просветления, он является его антиподом; творчество, будучи зачастую менее ярким, связанным с рутинным трудом, тем не менее, имеет тот же вектор, что и просветление (у Пруста идея спасения с помощью знаков искусства вообще доминирует). На постсоветском литературном пространстве происходит обратный процесс, который можно обозначить как маргинализация социальности. Ее способность объединять людей стремится к нулю. И вот возникает теория, согласно которой в самом заднем, обшарпанном вагоне мчащегося в никуда поезда («Желтая стрела») есть очень узкое отверстие, через которое специально подготовленный человек, разрешивший коан бытия, может выбраться наружу, достичь внешнего. Если западное внешнее (достаточно почитать Мориса Бланшо) нейтрально, то у Пелевина оно еще исполнено пафоса. Это парадоксальное пророчество наоборот, утопия для каждого отдельного человека, благая весть о том, что в глухой стене есть дверь, из которой возвращаются преображенными. Изменение отношения к жизни здесь не связывается,

[1] Л е б и н а Н. В социализм — под кайфом — «Аргументы и факты» 1995, № 40, с 9

как в традиционных религиях, с отречением от мира (монашество) и длительным аскетизмом. Оно проходит через бои, компьютерные игры, ухаживание (влюбляясь в Анну, Петр Пустота постигает Чапаева, так как это его женская ипостась). Столь радикальная позиция чревата многочисленными регрессиями, число которых в текстах Пелевина действительно велико. Иногда, взяв слишком высокую «мистическую» ноту, он скатывается к общим местам куртуазности, национализма или запоздалого антибольшевизма. Здравый смысл настигает его там, где, как ему кажется, он от него раз и навсегда оторвался. Он прекрасно знает, что тайный опыт не может принять форму повествования, тем более художественной прозы. Патетика его книг связана с желанием преодолеть наррацию, совершить литературно невозможное и выйти в иное измерение. Это привлекает к нему читателей, которые движутся в том же порочном кругу, что и он. Они также хотят перейти из социального бреда в иной виртуальный мир. У них также есть интеллектуальный интерес к текстам Юнга, Кастанеды, Маккены, Грофа, определенный запас галлюциногенного опыта и многие часы путешествия в Интернете. Так как нельзя (так уж она сейчас устроена) влипнуть в социальность, а не влипать вообще люди не могут, они влипают в виртуальность. Намечаются пока еще туманные контуры новой местной ортодоксии. Маргинальные эксперименты западного авангарда сдвигаются в русский «пустотный центр», делая, в свою очередь, маргинальным все то, что должно хоть как-то объединять людей. Создается своеобразная община одиноких, которые не выносят собственного одиночества и взыскуют нового коллективизма, пусть относящегося к порядку виртуального. При этом они не всегда отдают себе отчет в том, что так понятое виртуальное и есть реальность в ее традиционном определении, то есть субстанция или то, что способно создавать связи (независимо от природы этих связей). В отличие от московского концептуализма, который в обширном корпусе текстов отрефлексировал свой групповой характер, здесь новое коммунальное тело складывается спонтанно и во многих принципиальных отношениях еще не является телом дискурса. Оно попеременно декларирует свою неприязнь и безразличие к политическому, утверждая «посвященность» как нечто бесконечно более важное (барон Унгерн фон Штернберг является мистическим двойником Чапаева, хотя в презренной реальности они находятся на разных полюсах политического спектра; аналогичные метаморфозы происходят в романе с самим Пустотой, но это не затрагивает его пути к Отгадке). Завышение акций виртуального порядка связано с тем, что именно в нем новое сообщество надеется обрести свое спасение. С этой надеждой сопряжен парадокс: ведь спасение в виртуальном — это всегда только репетиция спасения, потому что число таких миров неопределенно велико. И хотя в принципе каждый может найти свое «окошко в последнем вагоне», нет никакой гарантии, что качество реальности, в которую он через него попадет, будет сколько-нибудь существенно отличаться от той, из которой он бежал. Ведь так глубоко отвергать можно только уже непоправимо гиперреальную реальность. Когда не от чего бежать, сомнительным становится сам вектор бегства, бегство как задача. Из этой конкретной социальности бегут не потому, что в ней скучают, а потому, что ее не могут вынести. Просто это самый невыносимый из всех возможных миров, поэтому и бегство из него как естественно, так и невозможно, ведь он с огромной скоростью убегает сам от себя. Терапевтически вектор бегства, конечно, абсолютно оправдан, чего нельзя сказать о более «высоких» притязаниях беглецов. Более того, я отважился бы на следующий парадокс: настоящие атлеты виртуального в нынешней ситуации остаются в социуме именно из-за его невыносимости. Объявляя наиболее невыносимое банальным, на первый взгляд убивают сразу двух зайцев: во-первых, маскируют более чем естественную, по-человечески понятную капитуляцию перед невыносимым; во-вторых, придают романтический флер акту бегства. В результате нынешнее состояние замораживается, становится вечным. В этом ничего особенно нового нет — невыносимое всегда крайне банально, слишком банально, чтобы быть выносимым.

В любом из возможных виртуальных миров мы, видимо, родились и умрем социальными существами. Только ясное осознание этого обстоятельства сделает наше одиночество поистине лучезарным.

И М Е Н А



Р. Быков
Фото И.Гневашева

РОЛАН БЫКОВ

«Великий и ужасный» на Чистых прудах

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ВИКТОР МАТИЗЕН

Разговоры о кризисе отечественного кинематографа стали общим местом и, кажется, уже начали отходить в прошлое. В этой ситуации самое время подумать о будущем кино. Очевидно, его грядущий облик в какой-то мере уже сейчас прогнозируют умонастроения людей, имеющих власть в кинематографе. Хочется верить, что все наносное, жульническое и демагогическое — пена эпохи первоначального накопления — осядет, все плодотворное, творческое и позитивное даст свои плоды. Пытаясь заглянуть в завтрашний день, журнал решил обратиться к признанному кинематографическому мечтателю и выдумщику, покровителю детства, а значит, и будущего Ролану Антоновичу Быкову.

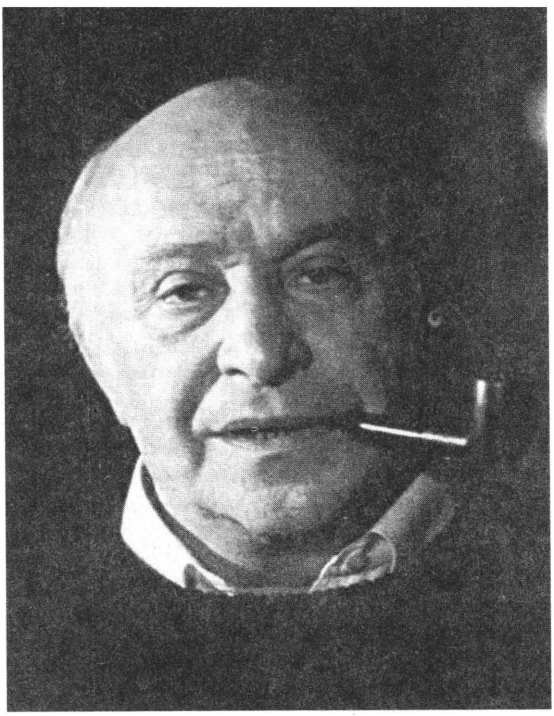
Сегодня он не только выдающийся актер и замечательный режиссер, но и создатель Международного Фонда развития кино и телевидения для детей и юношества (Фонд Ролана Быкова), который по сути стал преемником всего детского кинопроизводства бывшего СССР. Быков — распорядитель крупной недвижимости — дома в центре Москвы (бывшее Министерство хлебопродуктов), продюсер, предприниматель и, кажется, банкир. И, конечно же, как всегда, автор грандиозных прожектов — в том числе президентской программы «Дети — экран — культура»[1].

Слухами о деятельности Быкова, его демаршах и выступлениях полнятся коридоры Госкино, страницы газет и журналов. Но не стоит скрывать, что многие сегодня относятся к инициативам Быкова скептически и даже враждебно. Не скрою, и я шел в «Дом на Чистых прудах» с некоторым предубеждением. Во всяком случае, хотелось понять, чем же занимается странный фонд, под крышей которого, по слухам, работает несколько крупных фирм и даже небольшой банк, фонд, который при этом не дает на кино «ни копейки» и участие которого в шумных проектах сводится лишь к актерскому участию самого Ролана Антоновича, играющего главные и неглавные роли в фильмах, снимающихся на его студиях.

Сразу признаюсь: разобраться так ни в чем и не удалось. Очевидно, анализ деятельности Фонда требует юридических знаний и полномочий, которыми я не располагаю. Да и сам наш разговор довольно скоро потек по тому

[1] Программа «Дети — экран — культура» помимо «восстановления системы проката в масштабах России, СНГ и некоторых стран Восточной Европы фильмов для детей, юношества и семьи на базе космических телекоммуникаций и современных технологий приема и кинодеопоказа», включает в себя строительство киноцентра «Большое Строгино», в состав которого должны войти Центр мультипликации, Центр видеокино, обеспечивающий производство, тиражирование и распространение фильмов на видеокассетах и дисках, а также создание сериалов для детей, юношества и семьи, суперпавильон и Центр комбинированных съемок, фестивальный комплекс и коммерческий центр «Строгино-2», а также создание Южной базы детского кино в городе Сочи с Городом декораций (типа «Диснейленда») и Центром Международных фестивалей детского кино и туризма в зоне отдыха города-курорта Сочи

руслу, в какое направил его опытной режиссерской рукой герой интервью. Но, возможно, и к лучшему — не стесненный заданной драматургией, Быков, рисуя свой парадный автопортрет, невольно продемонстрировал самые разные грани уникальной индивидуальности. И прежде всего это, конечно же, был великий артист, азартно играющий на подмостках постсоветской реальности (не случайно так часты в его речи упоминания об удачных выступлениях, репликах, mots с обязательной последующей ремаркой по поводу аплодисментов). Артист, играющий по сегодняшним достаточно сомнительным правилам, но во многом бескорыстно — ради самой игры, ради победы над обстоятельствами, ради того, чтобы попробовать себя в разных ролях и, как бы там ни было, отстоять детство, по крайней мере в себе самом. Детство как стихию свободно текущей жизни, не стесненной никакими режимами и таящей в себе семена пока неясного будущего... Так что оставим мораль и прочие финансовые оценки на долю наших читателей и ревизоров, предоставим слово герою, сожалея о том, что сухой печатный текст не в силах передать богатство актерских интонаций, которыми сопровождался этот поток красноречия.



Р.Быков

Виктор Матизен. Ролан Антонович, все мы помним ваши пламенные выступления 1988 — 1989 годов в защиту детского кино, которому угрожала неминуемая гибель. Тогда был создан фонд вашего имени, он существует уже одиннадцать лет. Но ситуация в детском кино при этом, мягко говоря, лучше не стала...

Ролан Быков. Это не совсем так, а в принципе вовсе не так. И даже наоборот.

Мы сняли семьдесят четыре фильма (только на студиях Фонда, не считая других студий, которые тоже снимают фильмы, обращенные к детям, подросткам и юношеству). Получили очень много международных премий высшего достоинства. Есть картины-рекордсмены: «Ангелочек, сделай радость» Усмана Сапарова, сделанный нашим туркменским отделением, получил шестнадцать международных премий, из них 90 процентов — первые. Невероятное количество премий у картины «Облако-рай» Н.Досталя (студия «12А»). Есть знаменитые картины, такие, как «Любовь» В.Тодоровского (студия «Зодиак»), есть серьезные фильмы, такие, как «Нога» покойного Никиты Тягунова, где великолеп-

но дебютировал Иван Охлобыстин. Есть жанровые картины: боевик «Чтобы выжить» Всеволода Плоткина (студия «Юность»), мюзикл «Простодушный» Евгения Гинзбурга (студия «12А»). Кстати, декорации Бориса Бланка, в которых снимался этот фильм, простояли на «Мосфильме» пять лет, и в них снимались другие картины — это тоже своего рода вклад в кинематограф. Есть моя десятиминутная картина «Я сюда больше никогда не вернусь» («Люба»), снятая в рамках международного проекта ЮНЕСКО.

Поэтому говорить, что ситуация в детском кино за годы деятельности Фонда «мягко говоря, лучше не стала» вообще-то не стоит. Это тенденциозная позиция. Не надо тенденции. Тем более что, как вы видите, программы, сформулированные в тех давних моих выступлениях, каким-то образом реализуются. Но дело не в этом. Самое главное, что мы сохранили традицию высокого духовного отечественного кино для детей. Мы не впали в подражание американской городской сказке про полицейских и воров, мы остались в стороне от коллективной пляски на похоронах России. Мы продолжаем духовную линию отечественного кино.

В.Матизен. Фильмы, которые вы назвали, на мой взгляд, к детскому кино не имеют отношения...

Р.Быков. Это вам так кажется...

В.Матизен. Тогда внесите ясность. Например, «Чтобы выжить» — почему это детское кино? Только потому, что ребенок в центре боевика?

Р.Быков. Не только поэтому. Жанровое кино в целом — одно из направлений кинематографа для детей. В Америке, как сказал мне господин Паттнем, бывший генеральный директор «Коламбиа Пикчерз», 76 процентов зрителей — люди до двадцати одного года, у нас во времена СССР дети, подростки и юноши составляли 83 процента зрителей. И все они предпочитают жанровое кино.

Любой боевик — сказка. Когда я говорил об этом с господином Паттнемом, он сказал: «В таком случае все американское кино — детское...» Я ответил: «Конечно. Это все сказки про злодеев и героев, сказки с хорошим концом». Он рассмеялся: «В таком случае — да. — И добавил: — При запуске фильма мы всегда рассчитываем на то, что он понравится тинэйджерам. В противном случае мы не запускаем проект вообще». Поэтому разговор о том, что жанровые фильмы — не детские, бессмыслен. Конечно, детские!

В.Матизен. А «Нога» Никиты Тягунова?

Р.Быков. В первую очередь! Ведь в этой картине появился новый герой — современный молодой человек, которого гениально сыграл Иван Охлобыстин. Это целый новый пласт жизни, новый язык мимики, жестов, новое миропонимание... Ребенок видит здесь человека, который живет рядом с ним, а не выдуманного героя, в которого он, конечно, верит — дети вообще доверчивы, — но с которым не встретится ни при каких обстоятельствах. И потом фильм ставит проблемы, насущные для двенадцати-, тринадцати-, четырнадцати-, пятнадцатилетних, тех, кому завтра идти в армию... Так что вопрос, детское ли это кино, я бы сказал, легкомысленный либо непродуманный.

Все фильмы, которые мы сняли, ну, может быть, не на сто процентов, а, скажем, на девяносто, — детские. Например, картина Ежи Кавалеровича «За что?» по Толстому как будто совершенно не детская. Хотя это классика и ребенок может смотреть ее по школьной программе... Экранизация классики — одно из направлений детского кино. Мы знаем, что классика со временем неизбежно переходит в разряд детского чтения. Это способ приобщения ребенка к культуре.

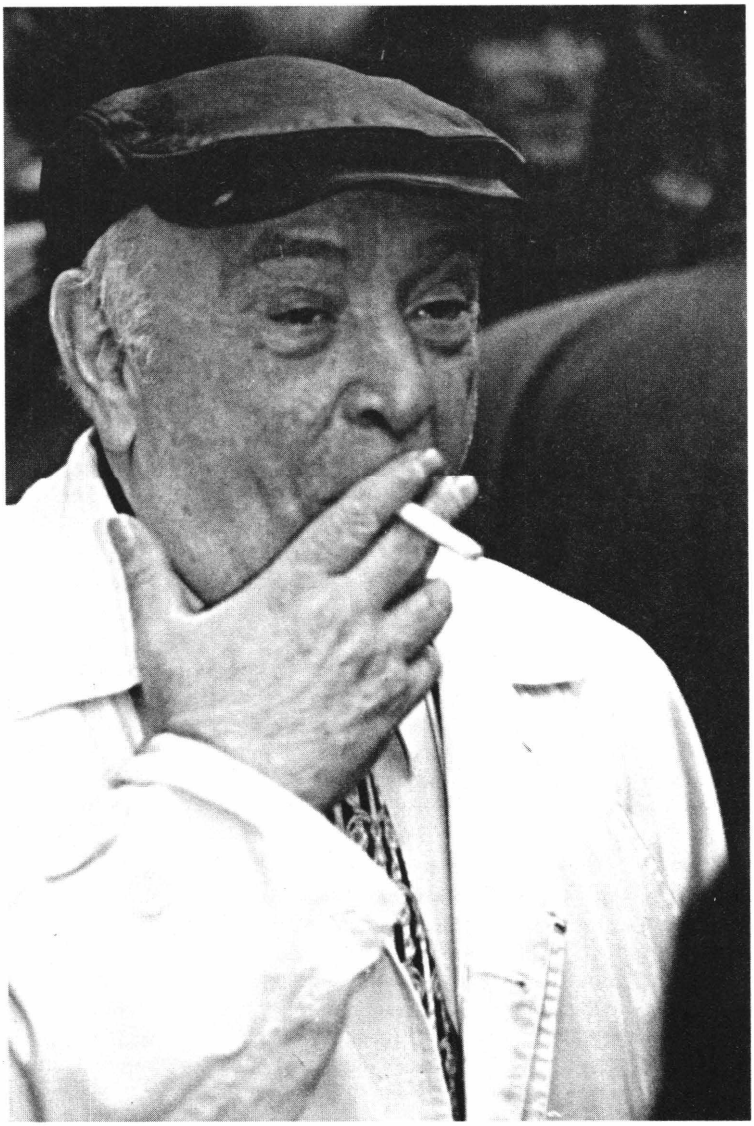
В.Матизен. По-вашему, выходит, все кино — детское?

Р.Быков. Я этого не утверждаю. Если в нашем разговоре вы будете говорить со мной не как критик, а как представитель средств массовой информации, которые взяли сегодня странную моду ставить художника, как мальчика, в угол и ловить его на противоречиях, то вы в результате нашего разговора ничего не поймете. А моя задача не поспорить с вами, не опровергнуть вас, а приобрести в вас союзника. Рассказать о том, как я понимаю детское кино. Ведь искусством для детей и юношества я занимаюсь всю жизнь: сначала, мальчиком, я играл в детской самодеятельности, потом работал в ТЮЗе, в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола, в Студенческом театре МГУ, потом плавно

перешел в детское кино, которое стало главным направлением моей жизни... Вы понимаете, нужен диалог не «по касательной», когда вы спрашиваете, заранее зная мой «неверный» ответ, и как бы поднимаете меня до своего уровня... Давайте, каждый останется на своем уровне, и мы попытаемся спокойно во всем разобраться.

Ответьте мне: существует ли детское солнце? Солнце одно для всех, но дети живут под солнцем, ощущают и понимают его, может быть, острее, чем взрослые. Все кино детское, когда его смотрит ребенок. Вся жизнь — детская, раз дети принимают в ней участие.

Что же касается жесткого разделения в искусстве на «взрослое» и «детское», приведу аргумент из переписки Марка Твена. Я собрал его письма, относящиеся ко времени написания одной повести. «Пишу повесть для детей...»; через какое-то время: «Нет, для детей не получается. Получается очень серьезная, грустная и смешная повесть. А все-таки может получиться для детей»; последнее письмо: «Для детей или для взрослых — не знаю. Написал, мне очень нравится». Это о «Приключениях Тома Сойера», понимаете?



Р. Быков

Хорошее произведение для детей должно быть, по словам Пушкина, «одинаково интересно для взрослых». Меня всегда обвиняли в двуадресности. А это не двуадресность. Это просто признание детей людьми: ведь разве дети не люди? Надо просто признать, что детство — определенный срез в целостном понятии мироздания.

«Детство» Толстого и «Воскресение» Толстого написаны одним человеком, и связь здесь органична. То же самое в кино. Интересное явление: все крупные режиссеры, начинавшие в 60-е годы, дебютировали фильмами о детях или для детей. А.Тарковкий — «Каток и скрипка», «Иваново детство», А.Кончаловский — «Мальчик и голубь», Г.Данелия и И.Таланкин — «Сережа», С.Бондарчук — «Судьба человека» (фильм не детский, но ребенок в нем совершенно необходим), А.Митта — «Звонят, откройте дверь» (это второй фильм, но именно он создал режиссеру имя), Э.Климов — «Добро пожаловать...». В других республиках возьмите: К.Камалова — «Горькая ягода», Т.Океев — «Небо нашего детства», Э.Ишмухамедов — «Нежность» и т.д.

В чем причина? Я знаю, что по этому поводу должны быть написаны диссертации, должны быть выпущены монографии, и когда-нибудь это будет сделано. Выскажу свою гипотезу. Это было поколение оттепели. Люди рвались к правде. Вообще в искусстве движение вперед происходит или через образ положительного героя — напрямую, или через осознание положительного идеала — в освещении отрицательных сторон жизни. Положительный герой — это золото искусства. Мне очень нравится в этом смысле слово «старатель»: те, кто ищет положительного героя, — это старатели. Его нужно постараться найти, но живого, реального, а не выдуманного. Вот в чем было дело! В 60-е годы никто не хотел выдумывать, никто не хотел снимать в качестве главного героя парторга, директора завода, передового тракториста. Хотелось в жизни отыскать рыцаря без страха и упрека. И таким вот последним рыцарем без страха и упрека оказался ребенок.

Мы собираемся провести конкурс на лучший автобиографический сценарий. Я думаю, это будет хороший «санаторий» для нашего кинематографа, тот санаторий, который построен в 60-е годы и ныне, к сожалению, не используется. Через свое детство, через свою биографию люди могут выйти к правде. Это одно из важнейших свойств детского кинематографа, который очистительным образом воздействует на кино вообще. Потому что отделить детское кино от взрослого нельзя, это ветви на одном дереве...

В.Матизен. Ролан Антонович, вы просто гениальный человек...

Р.Быков. Сейчас в вашей интонации сквозит: «Как вы хорошо говорите!» — такое скрытое обвинение в краснобайстве. Я часто это слышу. Так говорят мне люди, которым возразить нечего, а соглашаться со мной не хочется.

Но дело вовсе не в том, что я умею красно говорить, дело в том, что мои слова основаны на многолетнем опыте. В прошлом году исполнилось пятьдесят лет моей творческой деятельности... Эти годы дали мне многое: роли, фильмы, какой-то опыт... Но самое главное, что однажды совершенно случайно я подошел к своей работе — актера, режиссера, автора — как к моделированию.

Я увлекся книгами по кибернетике, по моделированию, и оказалось, что я открыл некое новое «окошко», новый взгляд на проблемы, в которых люди давно разбираются. И через это «окошко» все видится несколько с другой стороны. Я вышел, смею так надеяться, во всяком случае, многие это подтверждают, на некую новую науку. Можно называть ее «феноменологией детства». А.В.Петровский — президент Академии педагогических наук — настаивает, чтобы я не раздражал всех этим своим названием и говорил о «философии детства». Но я стою на своем, потому что мне важно подчеркнуть совершенно новый научный подход. Если я его сейчас сформулирую, он, может быть, покажется вам абракадаброй, но это действительно новый путь к пониманию детства.

Изумительный, глубокий, один из самых серьезных социологов детства Игорь Кон прекратил научные исследования в этом направлении, потому что считал, что детство не поддается анализу. Детство — вещь за семью печатями. Кое-что о детстве может поведать искусство. Но искусство — это субъективный взгляд художника, а там, где начинается субъективность, кончается наука. Я очень уважаю Игоря Кона, он для меня авторитет, но я начинаю с того, чем закончил Кон.

Я не считаю, что там, где начинается субъективизм художника, кончается наука. Я думаю, что именно здесь начинается новый научный подход. Субъективизм художника? Конечно! Все художники субъективны. Но в общемировом масштабе субъективизм искусства вырастает в нечто в высшей степени объективное. Шекспир написал Джульетту абсолютно субъективно, и каждый из нас воспринимает этот образ абсолютно субъективно, но «балкон Джульетты» в Вероне тем не менее существует. Так же, как и памятник Шерлоку Холмсу. Я думаю, что Джульетта — бóльшая реальность, чем каждый из нас: и вы, и я, сидящий против вас. То есть, иными словами, образы искусства несут гораздо более объективную информацию о духовной реальности человека и человечества, чем любые, якобы научные исследования, основанные на измерении биотоков мозга и т.п.

В начале моей работы А.В.Петровский сказал мне: «Дорогой мой! Пока вы не сформулируете метод — это не наука». Я лет десять потратил на то, чтобы сформулировать свой метод, и в конце концов сформулировал его таким образом: «Необходимо признать образные системы — измерительными, ибо субъективизм художника, уравновешиваясь субъективизмом восприятия, выступает в качестве абсолютного кода конвергенции и конвертации изнутри постигаемой истины и реальности».

Я осмелился сформулировать это только после того, как понял, что подобный метод использовал Фрейд, первым ворвавшийся на территорию подсознания. Именно у Фрейда мы находим апелляцию к образу. «Эдипов комплекс», — сказал Фрейд, описывая определенные проявления человеческой психики. Но ведь Эдип — образ, образ мифа, образ Софокла... Сказать, что Фрейд ненаучен, наверное, все-таки нельзя, но как только он вошел в мир подсознания, ему мгновенно понадобился образ как измерительная ориентация.

И эта новая наука, подходящая к изучению духовной жизни не с точки зрения социологии или физиологии, как раньше, но с точки зрения художественных образов, может оказаться спасительной, потому что именно духовная сфера наиболее пострадала в результате развития современной цивилизации.

Нынешняя цивилизация — это конец культуры. Это понятно. И у России нет пути в эту цивилизацию. У России один путь — в новую цивилизацию, в цивилизацию, основанную на культуре. Мы все время хотим разделить экономику и социальную сферу. А что такое социальная сфера? Это то, о чем написано в Библии, то, что интересовало Данте, Пушкина... Это наша жизнь. Это мой ребенок, моя мать, моя возлюбленная, мой друг, мой дом, мое дерево... Мир должен быть перестроен так, чтобы социальная сфера перестала быть падчерицей и сделалась целью и смыслом всего остального.

Я излагаю общие позиции, чтобы вам была понятна моя концепция детского кино, чтобы она не вызывала у вас иронии. Это законченная, продуманная концепция, которую по мере сил мы пытаемся воплотить. Точно сформулировать, что такое детское кино, нельзя — оно зависит от обстоятельств, от социальной ситуации, от состояния культуры. Сегодня актуально подтверждение надежды, сегодня актуальна защита детей, сегодня актуально жанровое кино, которого нет...

Ведь что такое жанровое, коммерческое кино? У нас считается, что коммерческое кино — это что-то «неинтеллигентное». Бред. Коммерческое — это, в первую очередь, жанрово упакованное кино, где заранее известно: любите вы это или нет. Это «расфасованный товар», где есть этикетки «боевик», «триллер», «ниндзя». И тогда люди, которые хотят это смотреть, пойдут. А у нас фильм вместо того, чтобы быть представленным зрителю, должен «отжимать» своего зрителя, чтобы Петя сказал: «Говно, не иди», а кто-то, наоборот, сказал: «Иди, гениально!»

Я помню, как «Чучело», которое вышло без всякой рекламы, «отжимало» своего зрителя: где бы его ни показывали, первый день было — треть зала, второй — ползала, с третьего, четвертого дня — полный зал. Фильм, что называется, «отжал» своего зрителя.

В.Матизен. «Чучело» собрало, наверное, миллионов тридцать?

Р.Быков. Около сорока миллионов. Там же была целая история. Фильм не выпускали. Ермаш провел гениальную интригу. После того как МК партии под ру-

ководством Гришина вынес решение, что фильм «Чучело» — антисоветский, я добрался до Андропова, и из его приемной последовал звонок: поддержать фильм Р.Быкова. Как тут быть? Надо выполнять оба указания. Тут приезжает Павленок на студию и принимает двухсерийный фильм как односерийный, поскольку он был запущен как односерийный. Картина принята? Принята. Но по ГОСТу таких односерийных фильмов не бывает. И следует решение коллегии: сделать новую редакцию, соответствующую ГОСТу. Картина принята? Принята. Картина не принята? Не принята...

То есть они специалисты были крупные. Мастера, гении аппарата... Но картина в конце концов вышла. И имела грандиозный успех.

В.Матизен. А как сейчас с прокатом ваших картин, я имею в виду те, что сделаны на студиях Фонда?

Р.Быков. Плохо, как и с прокатом всех других картин, не сделанных Фондом, так же как и с прокатом американских и других зарубежных картин. В 1996 году был зафиксирован рекорд падения посещаемости: 8 процентов по отношению к цифрам 1989 года.

Р.Быков и Е.Санаева на фестивале «Лики любви»

Фото С Иванова

В свое время, когда мы сняли первые тридцать четыре картины и я был в ужасе от того, что они не имеют проката, я сделал попытку показать все эти картины. Пришел к Ельцину и сказал: дарю государству тридцать четыре картины. Отдаю бесплатно для показа по телевидению. Он позвонил на РТР и велел, чтобы они организовали показ. Так возникла программа «Дом на Чистых прудах», которая выходила раз в неделю на Российском телевидении. Но потом смотрю: что-то они меня не любят. Как я прихожу, банками начинают греметь, бумажки перекладывать. А я не могу работать с людьми, которые меня не любят... Я потом понял: эфирное время стоит дорого. У них свои планы, свои расчеты, а тут свалился я, как снег на голову, со своими сорока фильмами — показывайте их! В общем, сотрудничество наше прекратилось. Сейчас мы создали свою телестудию — я вам потом покажу. Будем сами готовить телепрограммы и предлагать их на различные каналы телевидения.

А кинопрокат, особенно в нынешних условиях, требует денег, финансовой поддержки. Поэтому я и настаиваю на том, что тридцать процентов всех денег, отпускаемых на кинематограф, должны идти на развитие, прокат, производство — то есть на поддержку детского кино.

В.Матизен. И вы как президент Фонда будете распоряжаться этими деньгами?

Р.Быков. Я что, похож на сумасшедшего? Как я могу распоряжаться деньгами? Деньги выделяются студии, продюсеру, режиссеру под конкретный проект. Каждая студия обладает статусом юридического лица и полной финансовой самостоятельностью... Она и отвечает за расходование денег.

В.Матизен. В чем же тогда функция Фонда? Чем он занимается? Вкладывает ли он собственные средства в производство картин?

Р.Быков. Фонд никем не финансируется, и у него нет и по уставу не может быть коммерческой деятельности. Роль общественной организации — содействовать финансированию фильмов того направления, которое мы поддерживаем.

В.Матизен. А как же фирмы, которые располагаются под крышей этого дома?

Р.Быков. Я вам отвечу, но не удержусь от ехидного замечания: «Как скучно говорить с человеком о судьбах культуры и искусства, если его сверхзадача в том, чтобы выяснить, а не жулик ли ты?!»

Я отвечу: фирмы арендуют у нас помещение. У Фонда ведь очень много непроизводительных затрат. Например, когда мы начинали, еще при советской власти, нам хотелось подготовить свою режиссуру. И мы приняли тринадцать студентов из разных республик, пригласив В.Кобрина вести студию. Владимир Кобрин — замечательный режиссер, новатор, не имеющий своей среды и живущий один, пришел как-то ко мне просить немножко денег на картину. Я сказал: «Конечно, я дам. Но не хотите ли вы иметь свою студию?», понимая, что Кобрин может дать ребятам больше, чем ВГИК. Пять лет мы их учили, несмотря на развал Советского Союза, мы не выгнали ни наших украинцев, ни наших прибалтийцев. Больше того, когда пришло время снимать дипломные фильмы, я позвонил в Прибалтику: «Дайте денег хотя бы на дипломную работу!» — там отказали. И мы нашли деньги для того, чтобы все имели возможность защитить диплом. И, как ни странно, все до одного получили пятерки.

У нас все эти годы работала лаборатория истории и теории детского кино, которая подготовила свой сборник. За всю историю СССР было выпущено всего два таких сборника. Мы за короткий срок сделали третий.

Мы проводили и проводим множество фестивалей в Москве и по всей стране.

В Фонде денег нет никогда. Все, что мы получаем, мы тут же тратим: одна только студия для Ю.Норштейна и его «Шинели» обошлась в миллион долларов. Мы вкладываем деньги в оснащение нашей телевизионной студии, в компьютеры... Правда, компьютерная студия уже начала приносить доход — они зарабатывают несколько десятков тысяч долларов в год на заказах. Студия оборудована по последнему слову техники, и работают там специалисты высочайшего класса. Они уже сейчас делают компьютерные спецэффекты на уровне «Терминатора-2». В фильме «Дети землетрясения» Мурада Алиева все кадры грандиозных разрушений в ходе ашхабадского землетрясения 1948 года сделаны на компьютере.

Кроме того, огромное количество средств съедает содержание дома. Дом шестьдесят лет не ремонтировался. Мы своими силами привели в порядок уже

больше половины помещений. Юрий Лужков, когда побывал у нас, увидел студию компьютерной графики, телестудию, увидел, как отремонтированы наши отдельные помещения, и сказал мне: «Верю, ты не мог больше заработать».

Вот ответ на ваш невысказанный вопрос: не жулик ли я? Если подсчитать наши затраты, станет ясно: для того чтобы воровать и заниматься при этом подобной благотворительностью, нужно получать баснословные деньги, как от торговли наркотиками или оружием... Мы этим не занимаемся, и все, что получаем, тратим на нужды Фонда. Один дом съедает семьдесят процентов всего, что мы можем заработать.

Все, что здесь делается, все наши непроизводительные затраты — и содержание этого огромного дома в том числе — необходимы для того, чтобы поддержать авторитет детского кино, чтобы детские картины получали сегодня финансирование.

В.Матизен. Ваше имя по-прежнему оказывает магическое воздействие? Раньше это было естественно: вы снимали картины, которые мгновенно становились известны всем. А теперь?

Р.Быков. Ну это ерунда, что я не работаю!

В какой-то момент я занялся бизнесом, потому что не захотел оставаться нищим актером. У нас так считается: если ты актер, значит, должен быть нищим... Это неправильно, во всем мире это не так. Я изменил кое-какие занятия в жизни, желая сохранить независимость. Я сохранил ее тогда, при советской власти, заплатив за это инфарктом. Я должен ее сохранить и сейчас, хотя я расплатился за это инсультом, столкнувшись с западными продюсерами. В общем, я не думаю, что художнику за границей лучше, чем здесь. Но в любом случае нужно сохранять независимость.

Я снимаю. Снял картину «Дети Грин Бея» в Соединенных Штатах — еще не перевел на русский язык, где-то нужно достать деньги. Я снял десятиминутную картину «Я сюда больше никогда не вернусь» («Люба») по заказу ЮНЕСКО, которую мне бельгийцы так и не отдали.

И я уже три года работаю над картиной, которая первоначально называлась «Портрет неизвестного солдата», а сейчас так будет называться одна из серий. Я стал снимать эту картину на деньги, которые остались от двух других картин, снимавшихся к 50-летию Победы: «Праздник со слезами на глазах» Г.Чухрая и «Наследники» В.Плоткина. На оставшиеся деньги я решил снять незапланированный фильм — «Портрет неизвестного солдата».

Но картину «к дате» я так и не снял: денег не хватило, а главное, замысел вырос. Я хотел сделать фильм, прославляющий подвиг нашего народа, фильм о роли России во второй мировой войне. Я схватился за эту картину, как за пистолет, когда стал читать о том, что Жуков — не Жуков, Победа — не Победа, а едва ли не позор... Но когда я объехал мир, побывал в Англии, Франции, Америке, Китае, Монголии, Японии (я не успел только снять Италию, Испанию, Северную Африку), мир улыбнулся мне. Я понял, что не хочу ни с кем спорить. России не надо ни с кем спорить. Все очевидно. О роли России столько всего сказали французы и немцы, американцы, англичане, монголы и китайцы, что не надо ничего комментировать...

В результате замысел вырос, стал глубже. Теперь это картина о войне, которая была центром XX века: она вобрала в себя начало века и обусловила его конец. А тут еще ощущение конца собственной жизни и желание исповеди... Так родилась картина, которая пока не имеет названия, было бы слишком громко назвать ее «Исповедь».

Кроме того, я много снимаюсь. Сыграл в картине «Русский паровоз» Н.Дьяпича, сделанной совместно с немцами. Картина плохая, но я там сыграл очень смешно: этакого американского бизнесмена из русских, из неудачников, который приехал учить нас, как строить капитализм.

В фильме «Золотое дно» М.Новицки я сыграл опять-таки криминального персонажа Солененького — полубомжа, полууголовника, который не понимает, что случилось в уголовном мире: и там порядка нет, и там все разрушилось. Эта роль мне очень нравится. Мне там позволили самому написать песню...

И наконец, я сыграл за это время Хрущева в фильме И.Гостева «Серые волки». Картина, в общем, слабая, но я сыграл честно. Помню, на одном из пре-

мьерных показов сын Хрущева вышел на сцену, чтобы со мной полемизировать. Я ответил ему одной фразой: «Да, у меня были проблемы в работе над ролью. Но в любом случае, если бы я играл Ричарда III, я бы не стал советоваться с сыном Ричарда III». Зал лег!

Кроме того, я достаточно часто появляюсь на телевидении. И, наконец, я много пишу. Я написал за это время огромное количество сценариев. Я написал трилогию по мотивам мифа о Персее, по-моему, совершенно божественный сценарий — развитие идеи Айболита. Я написал «Трущобную кошку». Я придумал идею многосерийного фильма «Кентавры, или Банда Варвары». Я опубликовал книжку своих стихов (вышло уже второе издание). Я скоро выпущу книжку «Сказки и стихи Ролана Быкова», где будет мой оригинальный вариант андерсеновской сказки «Дочь болотного царя».

Я занят интенсивной, всегда интересующей меня творческой жизнью. Но в последнее время работы мои как бы не замечаются. В прежние годы достаточно было снять такой фильм, как «Я сюда больше никогда не вернусь» («Люба»), чтобы о нем говорили все. Сейчас об этом не написано ни строчки, а ведь фильм был показан на нескольких фестивалях. Можно было заметить хотя бы работу Георгия Рерберга. Картина снята божественно.

Но никому нет дела. Сейчас критиков, искусствоведов оттеснили бойкие люди из средств массовой информации, а их интересует совсем другое. Помню, какая-то газетенка напечатала статью обо мне под заголовком: «Чушь! Ролан Быков — не педераст». Я сначала возмутился, а потом остыл. Ведь никто не заметил этой статьи. Подобные вещи пишут серые, неинтересные люди, которые делают свой маленький бизнес, зарабатывают свою плохонькую, маленькую копеечку как могут. Зарабатывать таким образом могут только люди, страдающие хроническим гепатитом. И меня не интересует их мнение.

Поэтому нормально все. Я занят творчеством, как всегда, организацией, как всегда. Работаю немножко больше, чем всегда, и лет мне немножко больше, чем было когда-то. И здоровья немножко меньше. Но я ни на секунду не прекращаю работать. Сейчас, например, я занялся живописью, вернее, компьютерной графикой. Нарисовал свои первые двадцать работ... Это не просто живопись — это размышление. Среди этих работ есть «Космос», «Мой Космос», «Женщина из Космоса»...

Помню, когда замечательная Катя Уфимцева — ведущая программы «Театр плюс ТВ» — предложила мне сделать передачу о моих театральных ролях (очень хорошая передача получилась), она сказала: «Я хочу рассказать о неизвестном Ролане Быкове». И я ей ответил: «Душка моя! Дело в том, что Ролан Быков, которого знают все, именно он-то и неизвестен».

От редакции. Уже после того как состоялся основной разговор, положенный в основу публикуемого материала, в конце 1997 года Фонд Ролана Быкова провел и записал в свой актив XVII Московский международный фестиваль фильмов для детей и юношества Помимо конкурсной программы, включавшей 26 фильмов из разных стран, в рамках фестиваля состоялся также «Конкурс премьер российского кино для детей и юношества» (шесть полнометражных фильмов, из которых пять сделаны на студиях Фонда). Кроме того на фестивале были представлены две панорамы «Классика мирового кино для детей и юношества» и «Великие дебюты (детское кино в творчестве известных режиссеров)» Всего в московских кинотеатрах «Пушкинский, «Ударник», «Художественный», «Центральный детский» было показано около ста картин. И жаль, что в рамках фестиваля так и не состоялось открытие «1-го Московского электронного кинотеатра для детей и молодежи» с совершенно новой технологией проекции и шестиканальным звуком, которое было запланировано.
Передавая редакции эту информацию, Ролан Антонович неоднократно подчеркивал, что она важна не только сама по себе, но и как весомый аргумент в споре о сегодняшних судьбах детского кино.

Продюсерское агентство
Greenwave International
при поддержке
Британского Совета
представляет концерты

ОРКЕСТРА МАЙКЛА НАЙМАНА

в

БОЛЬШОМ ЗАЛЕ КОНСЕРВАТОРИИ

2 и 3
июня
1998
года

Впервые в Москве культовый британский композитор и исполнитель Майкл Найман – автор музыки почти ко всем киношедеврам Питера Гринуэя, а также к известному фильму Джейн Кэмпион «Пианино».
2 и 3 июня в Большом зале Консерватории в исполнении камерного оркестра Майкла Наймана прозвучит удивительная, завораживающая, экспрессивная музыка из фильмов «Повар, вор, его жена и ее любовник», «Контракт рисовальщика», «Книги Просперо», «Отсчет утопленников», «Пианино»...

Программа концертов
(возможны изменения)

ПЕРВОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

музыка из фильмов «Контракт рисовальщика»
«Зед и два нуля»
«Повар, вор, его жена и ее любовник»
музыка к компьютерной игре Enemy Zero

ВТОРОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

соло из фильма «Пианино»
музыка из фильма «Книги Просперо»
сюита из фильма «Отсчет утопленников»

Дополнительная информация и аккредитации по телефонам: 131-3901, 138-2874

«Интерсинема»

т. (095) 255-9082
т/ф. (095) 255-9052

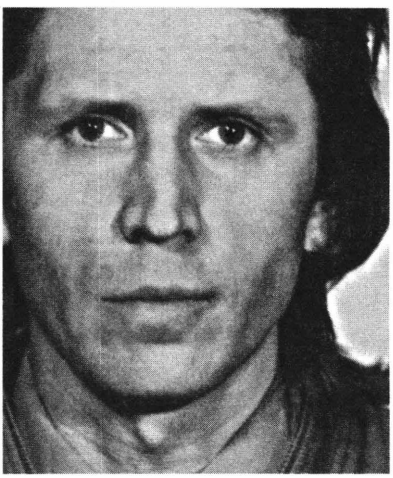
Агентство **«Интерсинема»** в течение шести лет занимается продвижением в России фильмов, получивших высокую оценку и признание мирового киносообщества. Многие из них награждены призами крупнейших кинофестивалей мира. Агентство владеет правами на такие фильмы, как:

«Рассекая волны» Ларса фон Триера
«Пора цветения» Бу Видерберга
«Экзотика» Атома Эгояна
«Кроваво красный» Артуро Рипштейна
«Повар, вор, его жена и ее любовник» Питера Гринуэя
«Дитя Макона» Питера Гринуэя
«Книги Просперо» Питера Гринуэя

МАРИНА ДРОЗДОВА

Ангел как идеальная форма

Эстетика аниматора Владимира Петкевича



В.Петкевич

«Ты кто? Давай поменяемся: я буду тобой, а ты — мной!» — эту реплику мальчика из фильма «Ночь» по рассказу А.Платонова «Железная старуха» можно считать ключевой для эстетики анимационного кинематографа Владимира Петкевича, режиссера больше, чем кто-либо другой, сосредоточенного на такой фундаментальной стихии, как воздух (эфир, эманация, дыхание), на пребывающих в нем крылатых вестниках, а также душ в их телесном и призрачном существовании. И можно усмотреть что-то двусмысленно метафорическое в том, что при этом Петкевич работает в технике движущегося песка, то есть со слоем тверди, от нее отлученным. Если его распыляют на стекле, ставят свет снизу, процарапывают рисунок, меняя одновременно толщину песочного слоя (это максимально неподробное объяснение), то возникает эффект плывущей псевдографики. Если на поверхность насыпается крашеный песок и его передвижения освещаются сверху, то можно видеть управляемые песчаные бури, формирующие очертания реальности, и это как раз оказывается овеществленным движением эфира.

Творчество Владимира Петкевича относится к явлениям, которые хочется охарактеризовать как неописуемые. Их смысл распыляется или тает в момент анализа, оставаясь полноценно доступным только в момент непосредственного столкновения, в данном случае — просмотра. Эту поправку надо иметь в виду. Только сделав ее, можно обратиться к фильмам.

Наверное, в первую очередь обращает на себя внимание, как магически разыгрываются образы, сами по себе незамысловатые с точки зрения линеарных сюжетов. Становится очевиден авторский вкус к естественной содержательности простых знаков, настолько простых, насколько естественна идея, что «все и

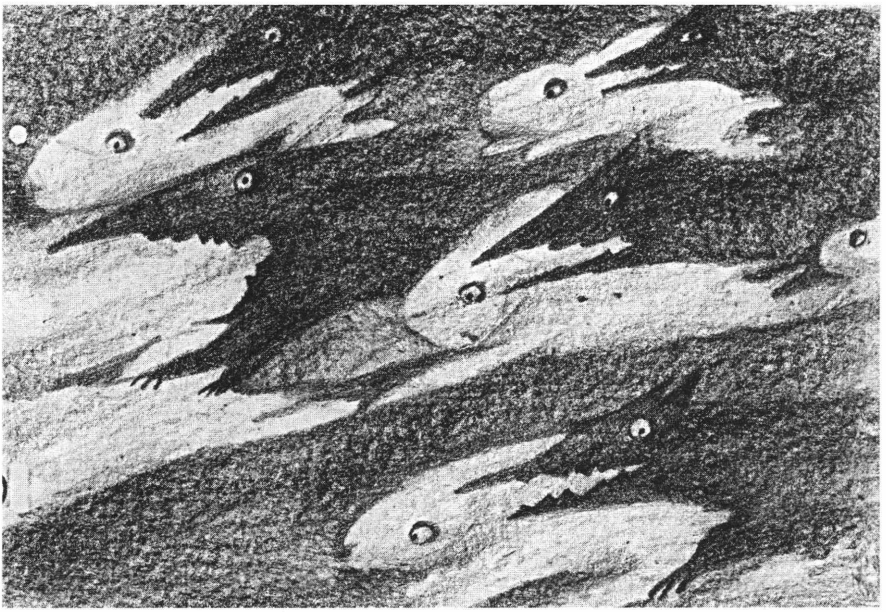
вся легко превращается в ангелов», — она кажется принципиальной в фильмах Петкевича и по нынешним временам демонстрирует удивительный потенциал доверия автора к миру и всему подряд в нем. Такую позицию можно было бы назвать «трогательным пантеизмом» («трогательный» как безусловно ценящий хрупкость мироздания, но и в прямом смысле — трогающий воздух).

Вообще в мире Петкевича воплощается базовое для разных мифологий ощущение, что пространство в каждой своей части населено и трепещет невидимой задумчивостью, под которой подразумеваются души, воли, сознания. В овеществленном эфире, из которого состоят в основном его фильмы (может быть, кроме «Как стать человеком»), все и вся прислушивается к «хлопанью крыльев за спиной», «которое везде и всегда слышно» — эта формулировка соответствует состоянию раннесредневекового христианина, но с равным успехом она соответствует и древнегреческому афоризму «Все полно богов».

Любопытно, что здешние ангелы — и их модели, проступающие сквозь разные одушевленные тела или одушевленную материю, — являются не служителями небесных сфер, а, скорее, знаками природной правильности. Можно заметить, что снятые в разные годы фильмы Петкевича перекликаются друг с другом. Так, «Ночь» соединяется по стилистической интонации и настроению со «Снами» и «Месяцем». «Сказочка про Козявочку» по пластическому настроению откликается в «Жило-было дерево...» и в то же время в «Ночи». «Хранитель» выглядит неожиданно ироничной конденсацией мотива вездесущего ангела из уже перечисленных картин. А «Как стать человеком» и «Сказка о глупом цыпленке» оказываются решительными выплесками будто бы противонаправленной перечисленным картинам энергии: «Как стать...» повествует о борениях черта, «Сказка...» вообще переводит традиционный духовный сюжет в область аллегории на тему конформизма, причем делается это путем бесконечного умножения уже разработанного приема неожиданных телесных трансформаций.

«Ночь», «Сны» и «Месяц» представляют излюбленную режиссером модель мира. Это гибкое округлое пространство, в котором легко образуются склоны, мягко уводящие у обитателей почву из-под ног. Здесь очевидно присутствие пантеистических сил, предстающих в разных очертаниях и добрых по определению (автора). Пространственная вертикаль уходит в воду, не имея ни верха,

Эскиз к фильму «Жило-было дерево...»



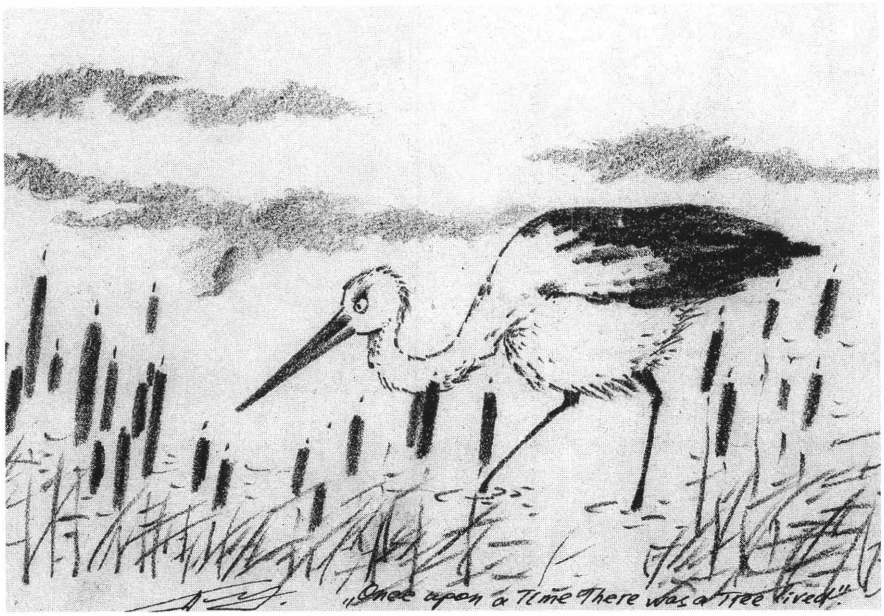
Эскиз к фильму «Жило-было дерево...»

ни низа (как не имеет границ доброта). Сквозные персонажи, как уже говорилось, — ангелы. Причем в выборе этих героев присутствует прежде всего изобразительная логика — ангелы становятся самой идеальной формой, приняв которую мерцающие метаморфозы умиротворенно останавливаются.

С изобразительной точки зрения эти три картины продолжают одна другую. «Ночь» рассказывает о маленьком мальчике, который пытается идентифицировать себя с реальностью. «Месяц» повествует о блужданиях двух братьев и/или их душ по лесу жизни; это мистический сюжет, где «проверяются» разные виды ангельской «материальности» — как они могут возникать из огня, ветра, света. «Сны» — импровизация на «революционную тему»; там трепещет знаковость иного ряда: луна трансформируется в молнию, та — в птичьи зрачки, далее — двухголовый орел, разламывающийся в сполохах залпов. Но, наверное, можно заметить, что пронзительные перипетии «Ночи» далеки от иронии.

Фильм «Хранитель», целиком построенный на виртуозном, с философской, прежде всего, точки зрения, гэге — для достижения равновесия ангел переворачивает мир, в котором все перевернуто, — отделил «Ночь» от «Снов» и «Месяца» (совместная постановочная работа с Еленой Петкевич), которые уже оказались наполнены микроскопическими инъекциями мягкой иронии в нюансы рисунка. А именно — мягкой иронией к тем превращениям, какими клубятся персонажи и предметы, отделяясь от царящего в обеих картинах ночного тумана, звонкого и наполненного хрупкими намеками.

Легко заметить, что тихое клубление метаморфоз (...бидона — в каракатицу, молока — в луну, огненной колесницы — в голову чудовища, шпиля церкви — в женщину с младенцем...) стало принципом повествования. Любопытно, что после этих практически медитирующих работ появилась «Сказка о глупом цыпленке», картина, ставшая на удивление самым отчаянным кинопроизведением на тему нонконформизма на русскоязычной территории в течение последнего десятилетия. Это пропитанная музыкой Мусоргского, а также Прокофьева, Римского-Корсакова, Бетховена, Чайковского история буйного, почти шизофренического хамелеонства на пути из стихии в стихию (твердь, вода, воздух), с «этого света» на «тот» (здесь цветной рисунок превращается в графику), от одних представителей флоры и фауны к другим, включая и раздвоение личности. Например, цепочка: кактус — ракета — павлин — индеец — олень. Можно говорить о том, что это сюжет о мании тотального компромисса.



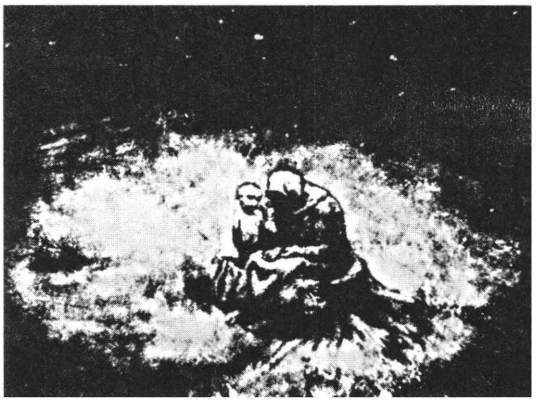
Эскиз к фильму «Жило-было дерево...»

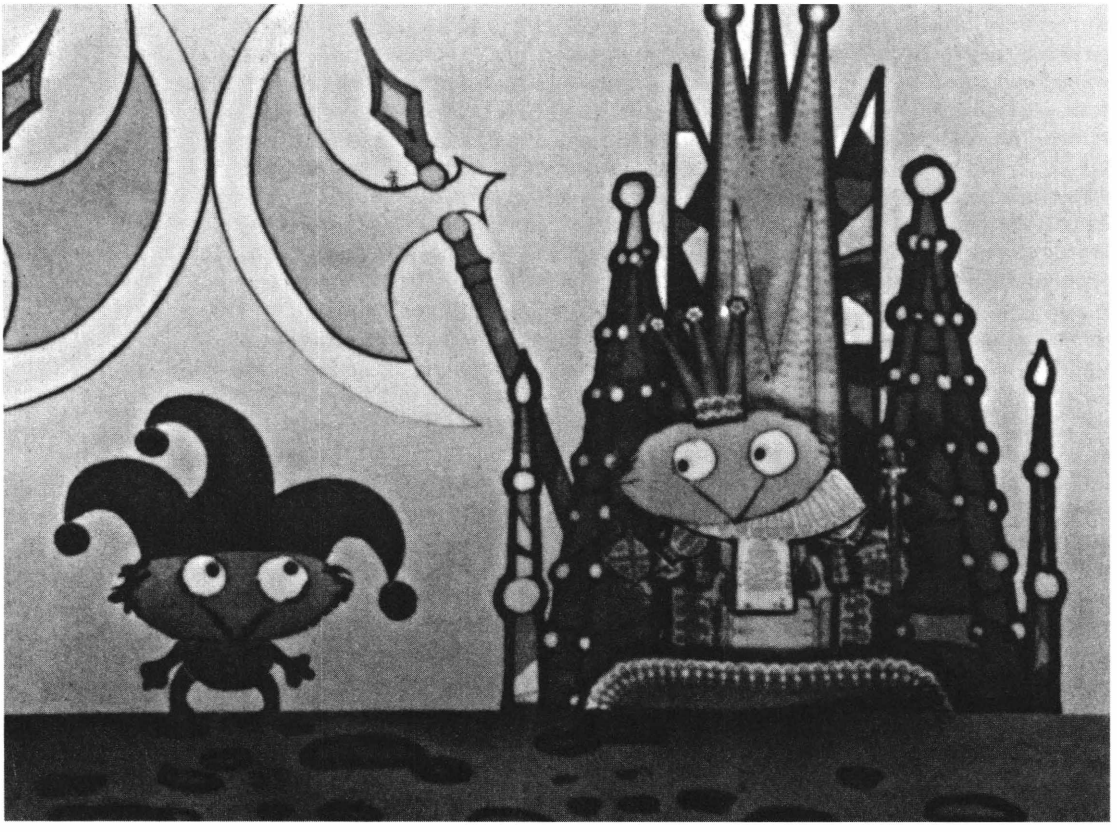
Многомерное пространство предыдущих работ заменено плоскостью, объемные персонажи — геометрическими. Мерцание смыслов — плакатной аллегорией. Однотонные туманности — золотисто-желто-красно-коричневыми цветами матово-гуашевого качества. Тормозящий сам себя темп — оголтелым ритмом. Можно ли расценивать это как временную передислокацию с воздушных горних высей к плоской реальности? Наверное. С шальной виртуозностью режиссер демонстрирует, как цыпленок натурально «из кожи вон лезет» — лихорадочно меняя обличья, он поначалу быстро достигает царских вершин, затем столь же стремительно скатывается вниз, хамелеонствуя, мечется в квадрате тюрьмы, выбирается оттуда в виде мышонка и, встав на пенек, задумывается: что же теперь делать? В небе виден журавлиный клин, который провоцирует цыпленка на еще одну волну оборотничества, в которой он бьется, как в припадке, пока опять (как и прочие персонажи Петкевича) не наталкивается на контуры ангела — они становятся финальной точкой, даруя успокоение и свободу. И одновременно этот сюжетный ход становится будто бы окончательно зримой реализацией смысла, который бликовал в предыдущих фильмах: там мерцающие превращения, которые ведут к ангельскому чину, обусловливались мифологической атмосферой — здесь мы имеем дело с финалом социальной интриги.

«Сказка...» дает возможность подумать о том, что анимация для Петкевича — та область, которая позволяет ему разбираться с серьезно интересующим его вопросом: каковы границы понятия «изменение», которое является общим термином для действий, разных по целям и результатам. Очевидно, что его гипнотизирует мысль о том, что мир телесный склонен к трансформациям и они ведо́мы движением эфира, духа, а может быть, и существуют параллельно, сами по себе. Для себя автор, как кажется, решает так: те изменения, которые обусловлены логикой природы, одухотворены и волшебны; но есть и те, которые вызываются магнетическим воздействием социума, они становятся знаками конформизма, причем не теряя своей подвижной гармонии.

Кстати, на смешении мифологического и социального была сделана в свое время и картина «Как стать человеком» по рассказу Леонида Андреева «Правила игры». Задумчивое желание черта по прозвищу Носач, жившего в «привычной адской муке», сделать кому-нибудь какое-нибудь добро, материализуется в очертаниях сатирических аллюзий, довольно эклектичных, взывающих одно-

«Жило-было дерево...»
«Ночь»
«Сказочка про Козявочку»
«Сказка о глупом цыпленке»





временно к салтыково-щедринской образности, стилю газетной карикатуры и абсурдистскому рисунку: например, абрисы клерков-толстяков округляются до формы бильярдных шаров, бильярдное поле расширяется до масштабов Вселенной, угловые лунки растягиваются в горловину мясорубки.

Может показаться, что эта картина находится несколько в стороне от всего остального, Петкевичем сделанного. Но только на первый взгляд. На самом же деле Петкевич все время находится внутри круга своих идей и образов, очерченного довольно четкой линией, и внутри него то и дело проклевываются новые варианты темы. В каком-то смысле это кручение напоминает пристреливающиеся к реальности неустанные трансформации персонажа «Сказки о глупом цыпленке». Впрочем, безусловно, Петкевич как автор занимает не столь активную позицию — он все-таки достаточно меланхолично меняет направления своих анимационных медитаций раз в несколько лет, чтобы потом, еще через несколько лет, снова вернуться к каким-то деталям, привлекшим его внимание когда-то.

Перекликаются «Сказочка про Козявочку» и последняя (на момент писания статьи) работа «Жило-было дерево...». «Козявочка...», рассказывающая о любознательной и романтичной букашке, трепетно исследующей бытие своей среды обитания, потрясла специалистов и зрителей и новым техническим ходом — «крашеный песок», и, соответственно, результатом — свободно-пенным парением живописи на экране (отголоски прерафаэлитских мотивов очаровательно сочетались с целомудренным рисунком «детского» мультфильма).

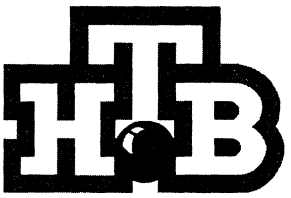
Как кажется, впечатления от этой работы (но доведенные техникой «живопись по стеклу» до барочной шикарности) сказались в последней картине Александра Петрова «Русалка», который работал над «Козявочкой...» как художник. И одновременно явлены в страшно популярном недавно анекдотическом «Гагарине» Алексея Харитиди.

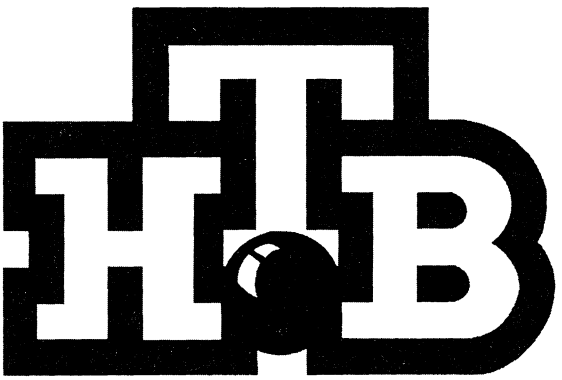
«Козявочка...» сделана так, как будто цвета струятся сквозь экран, а «Жило-было дерево...» — картина однотонная. Но сходен мягкий жест-гребок, которым округлыми долями делится и формируется мир, — так пловец рассекает руками воду, кулинар разравнивает муку, а Петкевич замешивает в пушистое тесто радостные приключения персонажа «Козявочки...» и грустные — героини «Дерева».

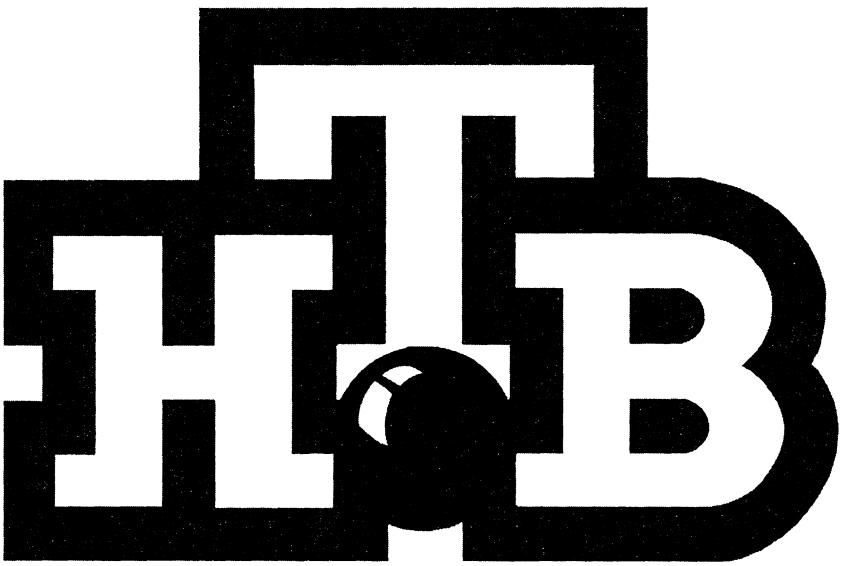
«Жило-было дерево...» — история жизни девочки-птички в доме около дерева. Повествование начинается рисунками в стиле иллюстраций к рассказам В.Бианки: типичные синицы и скворцы, типичное дерево, типичный снеговик, типичный заяц из него выпрыгивает, когда рядом появляется типичная лисица. Но незаметно несложные очертания сельского пейзажа преобразуются, и маленькая девочка вспархивает в гнездо к птенцам, становясь их мамой, но со своими глазками и щечками; стадо овечек улетает когортой облачков; туча уминается, становясь сначала совой, а потом волком и напуская тьму; потом девочка вырастает в женщину-туман и белой пеленой уходит за горизонт; в доме остаются старики, и когда отец умирает, он становится небом и смотрит сверху на дерево; в конце рассказа линии рисунка опять возвращаются к стилю неброской иллюстрации, остаются сугробы и в скворечнике снегирь, да и тот снова превращается в малютку, перевязанную пуховым платком, а она всплескивает варежками и вспархивает на ветку дерева, которое жило и было.

В этом фильме автор открыто продемонстрировал один из своих бесхитростных выводов: жизнь может казаться (или быть) простой и сложной, ясной и невнятной, уткнувшейся в деталь или в туман — в зависимости от того, какова точка зрения. Вообще можно говорить о том, что как иные разводят руками, Петкевич разводит метафорами (одушевленными, чаще размером с козявочку, неброскими, но настойчивыми).

РАЗБОРЫ







ОЛЕГ ДОБРОДЕЕВ:

«Профессия такая, полувоенная...»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ВИКТОР МАТИЗЕН

Виктор Матизен. Олег Борисович, мы с вами разговаривали в прошлый раз два года назад, еще до того как информационную службу ОРТ возглавила Ксения Пономарева, а РТР — Михаил Пономарев...

Олег Добродеев. Неужели два года прошло?! Как-то незаметно...

В.Матизен. А чем для вас измеряется время?

О.Добродеев. Недельными циклами. В понедельник все начинается, на среду — четверг приходится кульминация, в пятницу мы подводим итоги, в уик-энд все затихает, а с понедельника начинается сначала. У нас, в службе информации, вам иной раз не скажут, какое число, но день недели назовут обязательно. Это касается не только информации, но и телевидения в целом. К датам привязаны только большие праздники...

В.Матизен. В какую сторону, по-вашему, меняется соотношение сил в большом информационном треугольнике ОРТ — РТР — НТВ? Несколько лет назад вы резко оторвались от других каналов, и они кинулись вдогонку...

О.Добродеев. Я достаточно строго отношусь к тому, что мы делаем, но могу сказать, что пока нас не перегнали. Хотя на ОРТ бывают очень удачные вещи. Сказался, мне кажется, приход Любимова в информацию. На Первом канале появилась здоровая амбициозность, и часто я чувствую, что они наступают нам на пятки.

В.Матизен. Быстрее вас оказываются в нужном месте?

О.Добродеев. В нужном месте в нужное время. И, соответственно, дают материал, которого у нас нет. Это первое. Второе — качество материала, его человеческая составляющая, если хотите. Сейчас для меня она на первом месте. Насколько полно мы представляем картину происходящего? Умеем ли всякий раз найти адекватную форму подачи? После трагедии в Новокузнецке наши корреспонденты побывали в квартире одного из погибших шахтеров и дали зрителям возможность кожей ощутить, что чувствуют люди, которые ежедневно отправляют под землю своих братьев, отцов... Никакой другой сюжет не мог бы передать это с такой силой. Вот что определяет качество материала помимо того, насколько быстро он оказывается в Москве, насколько раньше других мы успеваем разместить его в эфире.

Вообще легко запутаться в том, что важно, что не важно. Только что никто не обратил внимания на эпохальное событие — подписание документа, дающего начало строительству высокоскоростных железнодорожных магистралей между Петербургом и Москвой. Или взрывы ракет в Карском море. Отравили мы море или нет? Ведь на сегодняшний день только информационные программы способны если не всколыхнуть общество — это не наша цель, — то просто за-

Олег Добродеев — вице-президент телекомпании НТВ

О.Добродеев
Фото М.Зильбера

фиксировать, где мы находимся, в какой системе координат. Вот почему, когда появляются такие сюжеты — с человеческим наполнением, — ты чувствуешь, что попал в точку.

В.Матизен. Что такое полнота отражения события? То, что вы озаботились семьей пострадавших, — это уже больше, чем отражение. Здесь очень большие возможности для отбора. Люди ведь очень поразному относятся к одному и тому же событию.

О.Добродеев. Если не удается взять весь спектр, мы стараемся схватить хотя бы его полюса, чтобы дать о нем представление. Должны быть в равной степени представлены противники, сторонники, колеблющиеся. Перекос в любую сторону моментально приводит к потере доверия. Потеря доверия бьет по рейтингу. Нет рейтинга — нет рекламы. Нет рекламы — можно уходить с рынка. Все очень просто.

В.Матизен. Но ведь есть еще и комментаторы информационно-аналитических программ. Для вас ведь не секрет, что Доренко часто называют голосом Березовского, а Киселева — голосом Гусинского. Сказывается ли это на доверии к каналу и на его рейтинге?

О.Добродеев. Я скажу про нас и не буду судить о том, что происходит у коллег. Естественно, мы представляем себе, как оценивает Гусинский то, что происходит в стране, и считаемся с этим. Но если мы будем только тиражировать его точку зрения, мало кому наши информационные программы будут нужны. Я не хочу кривить душой и говорить, что наша позиция никогда не сказывается в интонации ведущего, в программе или в подборе того или иного материала, — конечно, такое бывает. Однако владелец канала до сих пор не появлялся ни в одной нашей программе. Такова договоренность, таков, если хотите, принцип. Но иногда возникают ситуации, которые представляют угрозу самому существованию нашей компании. В такие моменты мы собираемся, чтобы выработать скоординированную политику, потому что речь идет уже не только об эфире и, тем более, не об «Итогах». Последний случай — конкурс по «Связь-инвесту». Да, мы отнюдь не были равнодушны к тому, что произошло. Потому что вы не представляете, сколько времени мы потратили для решения вопросов связи. Это наша специализация, мы делаем спутниковое телевидение, мы знаем лучше других, как это сделать. И нам очень обидно, что победили те, кто не имеет представления о том, что это такое. Для нас это была потеря, удар по репутации, что, конечно, читалось в наших выпусках. Мы не свободны от внешнего мира. Хотелось бы, конечно, чтобы так не было. И мы к этому стремимся. Но как не бывает идеального человека, так же точно не бывает идеального телевидения, идеально выверенной информации. Как все человеческое, это уходит то в одну, то в другую сторону от идеала. Возможно, в том случае мы перебрали. Бывает же, что человек вспылит, а потом жалеет об этом. Телевидение ведь люди делают. Но по большому счету мы были правы.

В.Матизен. Каков ваш ежедневный ритм?

О.Добродеев. На утренней летучке мы определяем приоритеты — пять основных новостей. Потом дневная верстка и вечерний эфир программы «Сегодня». Перед выходом в 22 часа в него вносятся коррективы.

В США информационные программы трех основных каналов — ABC, NBC и CBC — выходят в одно и то же время: в 18.30. У нас пока по-другому. Я не боюсь лобовой конкуренции, на каком-то этапе это было бы даже полезно, но пока остается так, а дальше посмотрим.

В.Матизен. Вы вмешиваетесь в отдельные сюжеты?

О.Добродеев. Нет, никогда. Мой принцип — послеэфирный контроль. Обсуждать можно только состоявшуюся программу. Перед эфиром ошибку выловить нельзя. Это закон, на котором сломали головы очень многие телевизионные начальники, которых, правда, интересовали ошибки не стилистические, а политические. Но все их попытки что-то изменить перед эфиром приводили к тому, что ошибки только усугублялись. Разбор полетов идет сразу после эфира.

В.Матизен. По каким причинам вы снимаете сюжеты с эфира?

О.Добродеев. Во-первых, если видим тенденциозность. В России столько видов лоббирования, что нужно держать ухо востро. Во-вторых, случается так, что автор сюжета знает меньше, чем мы, и его информация нуждается в дополнениях. А иногда просто чувствуешь, что сюжет оскорбляет конкретных людей. Особенно это касается правовых сюжетов. Суд еще не состоялся, а журналист вовсю обвиняет человека. Часто бывает просто неуважительное отношение к людям, эдакое телевизионное высокомерие, проскальзывающее и в вопросах, и в интонации. Бывает и «лестничный юмор»: человек во время интервью не рискнул или не сумел отреагировать на слова собеседника, а потом «на лестнице» комментирует: «Все, что сказал этот козел, — полная чепуха».

Вообще информация — не штучный продукт. Это конвейер. Как произведение искусства программу оценивать нельзя. Очень часто после эфира хочется что-то изменить, но внести изменения перед эфиром, повторяю, практически невозможно. Любая попытка что-то тронуть в этом механизме, внедрить какую-то мысль, добиться какой-то цели приводит к обратному результату. Это закон.

В.Матизен. Как вы строите свою региональную корреспондентскую сеть?

О.Добродеев. В зависимости от сегодняшней активности региона. Скажем, в Приморье у нас большой корпункт, два сильных корреспондента, неплохая техника. То же в Петербурге, в Кемерово, в Таджикистане. Мы достаточно гибко к этому относимся. У нас нет навек закрепленных точек. Видим, что слишком много информации из Белоруссии и мало с Украины, — открываем большой корпункт в Киеве. Посмотрим, что пойдет. Наоборот, закрыли корпункт на Севере, закрыли в Одессе. Кроме собственных корпунктов мы пользуемся услугами дружественных российских телекомпаний, которые делают для нас материалы. Мы много работаем с региональными тележурналистами, устраиваем для них специальные семинары. У нас нет столичного снобизма.

В.Матизен. Те, кто работает в корпунктах, получают только зарплату или еще гонорары?

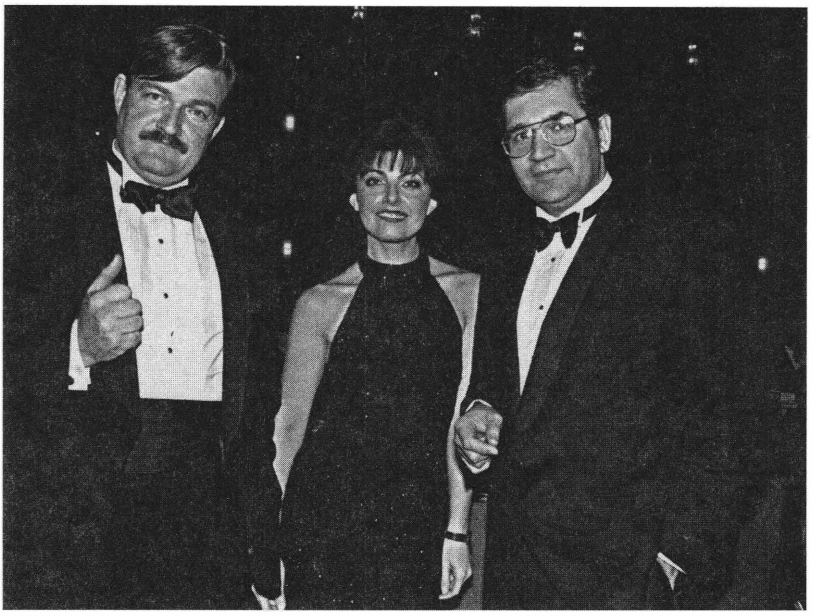
О.Добродеев. Гонорар никак не влияет на производительность и качество работы штатных сотрудников. Они должны дорожить местом, где работают, это главное условие. А уж потом все прочее. Если человек сделал классный сюжет, я лучше награжу его именными часами или именной ручкой НТВ, это более эффективно. Гонорары у нас получают только нештатные корреспонденты.

В.Матизен. Гонорар зависит от качества сюжета?

О.Добродеев. Очень сильно. У нас нет никаких ограничений. Сюжет может стоить очень дорого и может ничего не стоить. Когда в Сочи упал вертолет, только у нас появилась ночная съемка поисков упавшего вертолета, сделанная местными журналистами. Мы очень высоко ее оценили, ведь одно дело снимать в теплом городе и другое — в холодном море. Такую съемку мы и на VHS возьмем.

В.Матизен. А от имени гонорар зависит?

О.Добродеев. Нет, только от качества. Телерепортер — жестокая профессия. Здесь каждый человек должен ежедневно подтверждать свое качество и свою стоимость. Здесь все виднее. И если человек стал хуже работать, это бросается в глаза. Апеллировать к прошлым заслугам бесполезно. Телевизионные биографии в таких случаях заканчиваются быстро. В силу разных причин. Если ты пьешь и теряешь форму, если делаешь грубую репутационную ошибку. После 1991 года ушло много людей, которые четко ассоциировались с тем или иным политиком. Было ведь заведено, что у каждого политика свой тележурналист,



Е.Киселев, Т.Миткова, О.Добродеев
Фото М Зильбера

который его снимал. Многие из них тогда вылетели. Ответили, так сказать, своим лицом. Не только именем. Имена часто не запоминают. Вообще лицо на телевидении — особая проблема. Каждому времени нужны свои лица. Время меняется — лица исчезают с экрана. Это очень жестоко и часто несправедливо. В 1991 году многие ведь пострадали незаслуженно. Допустим, Вера Шебеко, которая читала знаменитые документы ГКЧП. Потрясающий человек, замечательный диктор, умница. И в один день все для нее кончилось. Как книгу захлопнули...

В.Матизен. Конечно, несправедливо. Не она же сочинила тот указ. Хотя и озвучить можно по-разному. Но если бы я вновь увидел ее на экране, мне бы это показалось странным.

О.Добродеев. Это как у саперов, если хотите. Там отрывает ногу, здесь голову, хоть и виртуальную. И всё, уже ничего не поделаешь. Одна репутационная ошибка — и тебя «выносят вперед ногами». Одно неверное слово в драматической ситуации — и журналиста нет. Телевидение, к сожалению, заметная штука. Я говорю «к сожалению», потому что все мы будем жить спокойней, когда к нему станут легче относиться. Пока мы переживаем затянувшийся период гипертрофированного и абсолютно неоправданного общественного интереса к тому, что происходит на телевидении. На него готовы возложить вину чуть ли не за все, что происходит. Конечно, ТВ играет роль в общественно-политической жизни, но совершенно не ту, которая ему приписывается массовым сознанием. В России сейчас лучшее в мире телевидение, я совершенно авторитетно могу это сказать. Это касается и кинопоказа, и игровых программ, и информации. Мы отстаем разве что в освещении спорта.

В.Матизен. Что вы сделаете со своим региональным корреспондентом, если он пропустит событие или даст сюжет хуже, чем его коллега с ОРТ?

О.Добродеев. Моментально поставлю ему черную метку.

В.Матизен. А если он опоздает на событие, и там уже все выберут конкуренты?

О.Добродеев. Это его проблема. Профессия такая, полувоенная. Все очень четко. Вы же знаете молодых журналистов, которых пошлешь на задание, а они возвращаются с пустыми руками и в свое оправдание говорят: «Меня не пустили!» Как это «не пустили»?! Дай бутылку охраннику, польсти женщине, но добейся результата, который от тебя требуется! Я знаю репортеров, которые могут влезть буквально в любую щель.

В.Матизен. За последние несколько лет у вас сложилась целая школа телеэссеистики. Ребята блестяще комментируют сюжеты, даже покрывают словом прорехи видеоряда. Сжато, точно, афористично. Мацкявичус, Юсупов, Глускер, Лобков. Я их еще в глаза не видел, а имена уже запомнил.

О.Добродеев. Традиционно сложилось так, что журналисты, работающие на телевидении, пишут хуже, чем журналисты газетные. Поэтому мы настоятельно просим их говорить образнее, афористичнее. В противном случае мы рискуем перейти на птичий язык. Знаете, как профессионалы говорят между собой? «Ну, тыры-пыры, словом, ты понял...»

В.Матизен. Стали люди на экране с появлением гласности говорить лучше?

О.Добродеев. Если речь о журналистах, то до 1991 года попыток говорить красиво на телевидении было существенно больше. Часто ведь нельзя было назы-

вать факты, имена, суть дела. Поэтому лучшие телевизионные журналисты того времени увлекались описательным телевидением. Верх журналистского профессионализма — выйти 1 Мая или 7 Ноября на Красную площадь и произнести строчек на сто пятьдесят ни о чем, но гладко. И даже красиво, как казалось, под рюмку. А с 1991 года наступило время жесткой, рубленой журналистики. Где главное — передать суть. Тут съедались любые повторы, любые стилистические погрешности, даже неграмотность. Это продолжалось года до 1995-го, когда мы стали обращать на язык гораздо больше внимания.

Что касается приглашенных людей, то они перестали бояться микрофона. До 1990 года от него шарахались абсолютно все. Невероятные усилия требовались, чтобы затащить кого-нибудь в студию на прямой эфир. Люди приходили в предынфарктное состояние. Мы держали бар, чтобы рюмку человеку налить перед выходом в эфир. Гримеры без конца промокали им лица. Так было не только на ТВ. На первых съездах народных депутатов хорошо говорили только юристы и профессора, остальных было страшно слушать. А сейчас говорить стали лучше, никто уже камеры не боится.

В.Матизен. Роль прямого эфира на телевидении будет возрастать или уменьшаться?

О.Добродеев. Я думаю, удельная доля прямого эфира будет прежней. Прямой эфир хорош тем, что сохраняет ощущение живого разговора. Поразительно, но если человек знает, что идет всего лишь запись, он говорит абсолютно по-другому. Ошибается, просит переписать и так далее. С другой стороны, прямой эфир освобождает нас от многих проблем — не надо думать о перемонтаже, не надо «улучшать», тем более что это обычно убивает программу. Телевидение начиналось с прямых эфиров, так оно и развивается.

В.Матизен. Какова ваша потенциальная аудитория?

О.Добродеев. На сегодняшний день около ста миллионов.

В.Матизен. Вы стремитесь к тому, чтобы НТВ можно было принимать в каждом доме?

О.Добродеев. Теоретически да. Мы вынуждены считаться с тем, что доставлять сигнал в некоторые районы сейчас нерентабельно. Но основные города и регионы мы охватим.

В.Матизен. На ваш взгляд, разделение средств информации между разными финансовыми группами это хорошо, плохо, неизбежно?

О.Добродеев. Я не буду говорить, хорошо это или плохо. Это реально. Могло бы быть и гармоничнее. Но ведь у телезрителей сегодня есть выбор. Кто не сошелся характером с НТВ, может смотреть другой канал. Широчайший политический спектр — можешь идти к Крутову на «Московию», к Лужкову на «ТВ Центр», можешь настроиться на государственническую позицию РТР. Посмотрев хотя бы две из трех основных информационных программ, можно составить достаточно ясную и верную картину происходящего в стране. Как патриот своего канала я должен был бы сказать: «Только у нас правда двадцать четыре часа в сутки», но я скажу, что смотреть две информационные программы все же лучше, чем одну. Всегда лучше сравнивать.

В.Матизен. В чем ваша самобытность?

О.Добродеев. Мы стараемся все-таки быть чуть дальше от Кремля, от нужд конкретной сегодняшней политики. А вот «Вести» — программа государственных новостей. По ним видно, что сегодня актуально с точки зрения Кремля и что нет. «Время» — государственная программа с человеческим лицом. Она довольно точно отражает процент участия государства и негосударственных акционеров в ОРТ. Процентов на 51 это взгляд из Кремля. Процентов на 49...

В.Матизен. ...из офиса Березовского...

О.Добродеев. Я этого не говорил. В советское время меня ужасно смешило, когда в советологических центрах в Америке по программе «Время» судили о хитросплетениях кремлевской политики. Я-то сам работал во «Времени» и знал, что многое зависело от того, что редактор такой-то вчера с похмелья неправильно сверстал папку. А они там, яйцеголовые, на этом основании строили политические прогнозы. Хотя в общем они оказались правы. С моей точки зрения, программы ОРТ на сегодняшний день несопоставимо профессиональнее программ РТР. По ним тоже можно представить, что приоритетно се-

годня с точки зрения Кремля, но они в то же время оставляют простор для воображения.

НТВ — это просто профессиональные, негосударственные новости, хотя мы с уважением относимся к институту государства. С точки зрения Кремля, сегодня главное — государственный визит в Швецию; с точки зрения простого человека — трагедия в Новокузнецке или эпидемия гриппа. Проще было бы делать новости для информационных эстетов. Можно было бы многое опускать, начинать с чистого листа, не давать развернутые справки, не отсылать к тому, что было, тратить столько сил для размягчения материала и складывания кирпичиков. Семь минут — и все абсолютно ясно. Ведь колоссальное время тратится на адаптацию новостей, на их очеловечивание.

В.Матизен. Как вам кажется, мы уже прошли пик вестернизации телевидения?

О.Добродеев. Проходим. Телевидение неминуемо повернется в сторону своих производителей, своего кино. Западные сериалы и фильмы будут потеснены нашими, в том числе документальными. И дело тут не в том, что это необходимо с репутационной или патриотической точки зрения. Наиболее трезвые и дальновидные предприниматели понимают, что это и материально выгодно.

В.Матизен. Многим не нравится, что наши информационные ведущие позволяют себе «хлопотать лицом». Говорят, что Арина Шарапова чересчур сексапильна, Светлана Сорокина чересчур эмоциональна. Вы, наверно, тоже так считаете, потому что ваши дикторы отличаются сравнительной сухостью.

О.Добродеев. Верно.

В.Матизен. Поэтому вы и не взяли Сорокину в «Сегодня», а поставили на «Героя дня»?

О.Добродеев. Не совсем так. Есть устоявшаяся стилистика новостей в 19 и 22 часа, и я не вижу необходимости что-то резко менять. Света — сложившийся человек, и, кстати, я не считаю, что ее проникновенность — это плохо. Каноны ведь существуют для того, чтобы их опровергать. У «Героя дня» хороший рейтинг, большая аудитория, но там сегодня нет звезд.

В.Матизен. Но в этой программе отлично работает Лобков.

О.Добродеев. Его комментарии, его особый взгляд в программе «Итоги» прекрасно разнообразят информационную палитру недели. А Света со своей интонацией украшает «Героя дня».

В.Матизен. Был такой фильм — «Женщина дня» Б.Килибаева и А.Баранова. Сорокину и зовут Светлана, и черты лица у нее светлые — типичная женщина дня. А Миткова, напротив, темная и таинственная, словом, женщина ночи. Или «женщина-вамп», как писал Юрий Богомолов.

О.Добродеев. Да, они с Митковой контрастны.

В.Матизен. Те, кого вы задеваете в информационных программах, как-то реагируют на ваш вызов?

О.Добродеев. А как же. В суд подают. Это нормально. На этот случай у нас есть своя юридическая служба. Бывает, что истец проигрывает, бывает, что мы с ним договариваемся. Когда не правы, извиняемся прямо в эфире, говорим, что информация была неточна. Все очень просто — если корреспондент не прав, мы будем извиняться, если прав — будем судиться.

В.Матизен. В последнее время много конфликтов возникает в бывших союзных республиках. Власти начинают говорить, что корреспонденты российских СМИ однобоко освещают тамошнюю жизнь. Как, по-вашему, есть тут вина корреспондентов или только желание властей скрыть невыгодную для страны информацию?

О.Добродеев. По-разному бывает. Я готов признать, что топтать Лукашенко стало модным, и это ужасно. То, что он часто не прав, очевидно. Но когда Лукашенко винят в антициклоне над Белоруссией и в том, что колорадский жук пожрал весь картофель, это уже слишком. Бывает и другое. Наиболее острые конфликты у нас были во время войны в Чечне. Через нее прошли двадцать пять наших журналистов. Один человек, два, три могут быть не правы. Но когда все двадцать пять дают одну и ту же картину, не может быть так, что все они врут.

В.Матизен. Учитываете ли вы разницу между тем, как видится положение дел в стране извне и как изнутри?

О.Добродеев. Какие-то поправки мы делать должны. Негоже со своим уставом соваться в чужой монастырь. Но когда происходят вопиющие вещи, мы не можем молчать. Это было бы тяжелейшей репутационной ошибкой.

В.Матизен. А что вы можете сделать, если вы правы, а на вас давят?

О.Добродеев. Ничего. Это уже проблема конкретного политика.

В.Матизен. Но вы будете считаться с нежеланием властей, чтобы вы освещали какие-то темы?

О.Добродеев. Мы обязаны делать свое профессиональное дело независимо от их мнения. По возможности не вступая с властями в конфликт. Вот начало предвыборной кампании Лебедя — жесточайшие слова в адрес Ельцина. Никто, кроме нас, их не передал в эфир. В тот момент, когда мы перестанем давать в новостях существенно важную информацию, мы потеряем лицо. Но я прекрасно понимаю, какие проблемы для нас это может создать.

В.Матизен. Как вы реагируете на звонок из администрации президента со словами: «Вы зачем лодку раскачиваете?»

О.Добродеев. Я стараюсь ни с кем по телефону не говорить. Минимум личных и телефонных контактов. Если ты связан словом или личными отношениями, тебе будет просто неловко что-то делать. Есть люди, которые от этого свободны, но я к ним не принадлежу. Для меня личные отношения — достаточно серьезная вещь, поэтому я предпочитаю, чтобы с теми людьми, которых могут задеть наши сюжеты, таких отношений просто не было.

В.Матизен. Согласны ли вы с тем, что журналисты иногда провоцируют скандалы, чтобы скомпрометировать того или иного политика и одновременно привлечь внимание к себе и своей газете или телеканалу? Это говорят о Минкине, говорили о Шеремете и даже о Елене Масюк...

О.Добродеев. Здесь тоже нет однозначного ответа. Статьи Минкина можно оценивать по-разному, но он делает все сам. Сам пишет и сам судится. Обычно бывает наоборот. Тот, кто инициирует материал, моментально от него открещивается. Вы знаете человека, к которому относятся мои слова. Что касается привлечения внимания, то журналист — человек, амбициозный по натуре. Многое из того, что он делает, рассчитано на эффект. Осуждать его за это нельзя. Но с тем, что Масюк спровоцировала свое похищение, я не согласен, потому что она была абсолютно убеждена в полной своей защищенности в Чечне. После того как она объездила всю войну, после ее знаменитого stand up на разрушенном здании Верховного Совета Чечено-Ингушетии среди выстрелов и пригнувшихся под пулями мужиков — кто ей мог что сделать?

В.Матизен. А в случае с нарушением границы группой Шеремета?

О.Добродеев. Я предпочту оставить свою точку зрения при себе. Это вопрос профессиональной этики.

В.Матизен. Почему этично говорить о политиках и неэтично — о коллегах?

О.Добродеев. Потому что нас связывают личные и деловые отношения. Мы очень зависимы друг от друга. Суд ведь тоже избавляет людей от необходимости давать показания на близких.

В.Матизен. А внутри компании, не вынося этого на общий суд, вы можете высказать свою точку зрения на поведение того или иного коллеги?

О.Добродеев. Ко мне может зайти каждый корреспондент, и секретарь не имеет права даже привстать, чтобы его остановить. Тут совершенно иной механизм управления. С одной стороны, он жесткий, даже полувоенный. Но, с другой стороны, каждый может сказать, что не согласен с тем-то и тем-то.

В.Матизен. Считаете ли вы этически некорректным для политического журналиста высказывать одни взгляды, служа одной корпорации, и другие — перейдя на службу к другой?

О.Добродеев. Я считаю, что это недопустимо.

ЛЕОНИД ГУРЕВИЧ

Полифония и минимализм

Нефестивальные заметки из Екатеринбурга-97

Время закрепило за неигровым кино репутацию информатора, создало каноническую форму «подтекстовки» — диктор комментирует киноповествование о событиях... Поиски великих неигровиков — не стану перечислять известные имена, — поиски в монтаже, конструкции, обертонах киноязыка устойчиво переместились вместе с самими мэтрами в игровую зону. Так образовалась (и, заметьте, не только у нас) некая кинематографическая провинция. Как ни странно, не только для зрителя, но и для критики.

Время от времени что-то встряхивало ее размеренную жизнь. Это могли быть дебюты талантов и даже гениев, предшествующие их уходам в звезды игрового экрана, — хотя бы Виго. Могли быть и более серьезные мотивы: тоталитарные режимы нуждались в мощной идеологической поддержке — вспомним феномен Рифеншталь. Однако решающую роль сыграло появление телевидения, решительно и определенно взявшего на себя информационные функции.

С этого момента неигровое кино было обречено на поиски собственной сути, на поиски средств выразительности особого рода, на создание своей поэтики. Точнее сказать, многих поэтик, ибо не сочетаемы Жан Руш и Годфри Реджио, Герц Франк и Артавазд Пелешян, Борис Галантер и Юрис Подниекс. Развиваясь по спирали, неигровое кино (я имею в виду прежде всего документалистику) не могло не откликнуться и в сфере языка на перемены в обществе. Советское неигровое кино (и вместе с ним кино образовавшихся новых государств), например, остро пережило — еще переживает — кризис отказа от широкого государственного финансирования. Впервые в нем стала явной необходимость «завлекать» зрителя.

Зрелищность в самых разных ее проявлениях стала едва ли не главным мотивом поисков. И Екатеринбургский фестиваль год от года обнаруживал эту закономерность. Со временем фестиваль весьма окреп профессионально и повысил уровень притязаний. Об этом — *о профессионализме* — и хотелось бы говорить сегодня прежде всего. Не то чтобы я выношу за скобки социальную роль неигрового кино или степень его близости к жизни общества. Это как бы подразумевается. Но слишком уж часто сугубое внимание к проблеме *про что* отодвигало у нас в тень проблему *как*.

На сей раз по меньшей мере четыре из пяти получивших главные награды фильмов отличались именно кинематографическими достоинствами. Они наглядно доказывали: неигровое кино продолжает на новом витке эстетические поиски, обновляет язык.

В самом деле, в чем секрет успеха картины молодого литовского режиссера Янины Лапинскайте «Венера с котом», заслужившей приз «За лучший документальный фильм»?.. Особо высокий замысел? Вряд ли... Ну да, человеческая интонация, ирония судьбы некогда прекрасных натурщиц, моделей для прекрас-

ных полотен, теперь старых и обрюзгших, но по-прежнему любящих свою профессию. Были на фестивале сюжеты и позначительней.

Но в литовской картине пленяет изящество кадра и конструкции фильма в целом, очарование финала. С помощью искусно поставленного света, неведомого сочетания фильтров оператор Витаутас Плитникас и режиссер воссоздают на экране (на видео!) «живые картины» в духе Эдуара Мане; в классах строят композиции, напоминающие живописные шедевры Возрождения; быт натурщиц снимают — «в раскосец» с другими эпизодами! — сугубо по-бытовому; а в финале, не скрывая намерений, поднимаются на операторском кране, возвышая до символа скромную пирушку трех бывших граций, многоликий праздник, исполненный «барочной» насыщенности.

Самое необходимое для меня — сейчас и именно здесь сопоставить этот фильм с иным, рожденным там же, в Литве, но совершенно полярным по эстетике, с «Полетами над лунными полями» Аудрюса Стониса.

Мощной зрелищности Янины Лапинскайте Аудрюс Стонис противопоставляет, по сути, аскетизм. Его решение представляется мне образцом минимализма в кино. Режиссер рассказал мне об истории фильма. Самодельный самолетик — главный персонаж ленты — был создан отцом и сыном. В десять лет сын стал летать, в шестнадцать он разбился на мотоцикле. Горе и одиночество отца — даже лицо его Стонис не желает показать нам с экрана — вряд ли можно постичь... Разумеется, если бы этот материал попал в руки мне, я делал бы кино о человеческой трагедии. Но молодой литовец обладает редкой *энергией* отказа. Энергией избирательности.

Режиссер возвращает нас к «чистому» кино. Он отказывается от цветного изображения. Он тотально изгоняет из кадра слово — и персонажей, и дикторское. Его главное оружие в звуке — тишина, прерываемая редкими, но точно отобранными звучаниями. Главное оружие в изображении — общий план, минимум укрупнений и ракурсов. Хрупкая фанерная птица парит над простыми пейзажами, вдруг становящимися библейскими. Полет, посадка, полет... Так просто и так волшебно, что итальянское бельканто, возникающее в финале, кажется, соткалось из воздуха... Сверху видно, как пастух на мотоцикле загоняет коров к дому, бегут за ним собаки. Внизу квохчет в кустах курица, готовясь снести яйцо... Поэзия, сниженная до быта? Быт, вознесенный до поэзии?.. И когда жюри вручает этому фильму приз «За поэтический киноязык», оно трижды право.

«Ищем речи точной и нагой», — писал Маяковский. Пастернак говорил о «неслыханной простоте» поэзии, правда, относя ее «под старость»... Литовская новая школа минимализма молода (а это именно школа — у меня на памяти еще несколько лент). И в ней наиболее сконцентрированы поиски, подобные которым ведут сегодня молодые документалисты и в России.

Ленинградец Алексей Янковский создает ясный и прозрачный, хотя почти бессюжетный фильм «Ночь. Весна». Все неторопливо, спокойно, даже элегично. Мягкий ритм, покойный монтаж, традиционные стыки — наплывы. Уравновешенные композиции. Сумрак закатов и рассветов. Осмысленный, даже порой нарочитый вызов красивости и «брутальности». Ясный покой и высокая мысль: религия не процедура, а путь к возвышению души — над ритуалами и атрибутами. Неяркие зори Парижа и тяжкие рассветы питерских пригородов, несмотря ни на что, несут в себе тайную поэзию бытия. Человечный аскетизм Веры.

Сергей Урсуляк, уже известный кинематографист, дебютирует в документалистике телефильмом «Записки из мертвого дома». Примечательно, как в поисках «нагой» речи он убирает из картины почти все, кроме монологов убийц, которым расстрел заменен пожизненным заключением. Даже импозантный Владимир Молчанов, автор сценария, исключен из кадра, слышны только его вопросы. Казематы островной тюрьмы, да «говорящие головы» в камерах, да еще священник в финале, возносящий молитвы за упокой «номеров 509 и 511» (только эти или иные номера и остались над могилами)... Муки совести не нуждаются в декоре. Аскетизм Вины и Страдания.

Известно, что материал рождает способ прочтения. И поэтому нет ничего удивительного, что и «метод Янины Лапинскайте» находит своих сторонников. Вектором других молодежных поисков как раз является усложненность, многосоставность, полифония в изображении и — особенно! — в фонограмме.

Молодой режиссер Максим Якубсон в своем фильме «Имена» обнажает самые проникновенные моменты человеческих взаимоотношений. Но он словно не доверяет жизни в ее собственных формах. Он деформирует и мнет зрительское восприятие, насильно вталкивая в ясный смысл происходящего надписи и мультипликацию (отнюдь не лучшего вкуса!). Он сочиняет свой не слишком внятный комментарий, медитирует, ломает повествовательный ряд изложения, затемняя логику натужной имитацией подсознания. Более всего огорчает фонограмма: тексты читаемых писем наползают друг на друга, сплошь и рядом слова теряются, не прослушиваются... Нет, это не неряшливость, не брак перезаписи — таков замысел художника. Создать некую атмосферу, где эмоция существеннее смысла. Но не достигается ли тут обратный результат — недоумение и усталость восприятия, раздражение?

И дело тут вовсе не в самом моменте полифонии, но в итоге профессиональных поисков. Вот, например, видеофильм «Модель действия», элегантный опус, оператор которого Сергей Мокрицкий заслужил один из главных призов — «За лучшее изображение». Смею утверждать, что награду по праву мог бы разделить с ним автор сценария и режиссер фильма Владислав Мирзоян. Посмотрите, как придумано это кино! К художнику в мастерскую приходит модель, и он пишет «с нее» этюд. От чистого листа бумаги до готовой работы. Он пишет шестнадцать минут, и фильм идет... нет, не шестнадцать же минут, а чуть больше, потому что есть начало: она пришла, ее встречали, она разделась, и-и-и... Начали!

Шестнадцать минут художник мечется от листа к листу, буквально пляшет с кистью, натурщица то замирает в нужной позе, то меняет ее... На лист ложатся непонятные вначале линии и мазки... Тут все соединилось: эксцентризм живописца (не обходится без иронии!), магия творчества, некая атмосфера аттракциона, сиюминутного шаманского камлания. Вся съемка — вихрь импровизации: камера меняет точки, не забывает главного — листа, но не теряет и лиц. Вот и конец — уфф! И поди ж ты — получилось, отличный набросок!

Потом, в монтаже, режиссер уточняет акценты, вводит элементы соляризации изображения, а главное, строит виртуозную фонограмму. Я не сомневаюсь — фильм и снимался под музыку. Но в монтаже она обогатилась сменой тем и фактур, изменениями ритмов, была синтезирована со странными, необъяснимыми, но поразительными звуковыми элементами. И вот подарок — слиянность. Подлинный звукозрительный синтез.

Совсем иной вариант подобной слиянности — работа Андрея Головнева «Путь к святилищу». В палитре Екатеринбургского фестиваля фильмам этого автора заслуженно принадлежит особое место. Доктор наук, историк из Тобольска, Головнев берет в руки видеокамеру вроде бы по собственной научной надобности. Не просто этнография, но мифология и верования северных народов и прежде всего ненцев — область его профессиональных интересов. Однако то, что потом оказывается на экране, выходит за рамки путевых дневников или этнографических зарисовок. Головнев уходит в тундру, в снега, ветры, комарье, бездорожье один, без помощников. Его мужественность и самоотдача не нуждаются в подтверждениях. Тут иное. Если хотите, акция, служение, миссия. Уважение к верованиям народа, сохранившего свою культуру в кочевье, в борьбе с натиском цивилизации, это для Головнева выше любых трудностей.

Право, мне были смешны адресованные Головневу упреки и предложения взять с собой «хорошего оператора», чтобы все было в фокусе и «картинка была бы качественная»... Да уйдет же все тогда! Испарится в отточенном ремесле «профи» та восторженная захваченность происходящим, что и составляет дух работ Андрея Головнева.

С той же энергией увлеченности он за кадром комментирует изображение — и не замечаешь, как воспитанное годами раздражение многословием в фонограмме сменяется внимательным вслушиванием. Новый род фонограммы — сплошной текст. А ведь здорово!

Для меня просмотры в Екатеринбурге были еще и неким воскрешением звуковой составляющей фильма, возвратом к ее важнейшей роли в кино. И есть какой-то магический момент в том, что главный приз фестиваля получил фильм под названием «Голоса».

Выпускник Высших курсов сценаристов и режиссеров Андрей Осипов снял по сценарию Одельши Агишева фильм о Максимилиане Волошине, его друзьях и любимых, его коктебельском доме. В конечном счете — о его судьбе. Авторы говорят о голосах, вечно звучащих в коктебельском «замке» и в его окрестностях. Голоса звучат и в фильме — голоса красных комиссаров и офицеров контрразведки, поочередно врывающихся в дом; голоса Волошина и его матери; Черубины де Габриак и Марины Цветаевой... Письма и стихи, звучащие за кадром, — ткань, привычная для неигрового кино. Игровик по образованию, Андрей Осипов ставит в звуке за кадром целые сцены, конфликтные столкновения, делая это весьма умело. Кто знает, может быть, именно мое сектантство документалиста мешает мне принять без обиняков эту постановочность. Но тем не менее и тут очевидна новизна решения.

А если уж завершать разговор о звуковой ткани неигрового кино, то впору поздравить жюри с его самым смелым выбором — призом «За лучший дебют» был награжден видеофильм «До свидания, мальчики!», сделанный на Ростовской-на-Дону студии телевидения двадцатишестилетним Александром Расторгуевым. Жюри зорко разглядело в дебюте поиски новой эстетики кинозрелища, влюбленность в кино и владение его инструментарием. И сделало это, несмотря на очевидные огрехи повторов и эпатажных изысков.

Да, фильм избегает ясности, жестких причинных связей между эпизодами, временно́й или какой-либо иной последовательности. Мы осознаем, что речь идет о судьбе мальчиков то ли в колонии, то ли в детдоме. Но автор снимает не «социальное кино». Его интересует, что думают восьми-десятилетние мальцы о любви... В фильме живут своей жизнью не только пацаны, но женщины дивной, таинственной и разной красоты — девушка, зрелая женщина, старуха. В фильме звучат отголоски театральной репетиции чеховских «Трех сестер», идет речь о соотношении модели и портрета в живописи... И весь он — влечение к красоте человеческой. Тонко наблюденные портреты, красивые тела и лица, загадочность интерьеров и мизансцен... Нет, это никак не салонно, нисколько не жеманно. Некая «клиповость», конечно, коснулась авторских решений, и 67 минут — длительность вряд ли правомерная для такой манеры. Но сам по себе каждый эпизод-«клип» снят с редкой тщательностью и выразительностью.

Всего же необычнее звук. Он задан с самого начала изображением шкалы старого радиоприемника, по которой «шарит» стрелка поиска. С этого момента вся фонограмма будет зашумлена радиопомехами, прорывами треско в и писков, падением громкости, искажением частот — всем тем, за что звукооператор должен быть немедленно изгнан из профессионалов. И вся музыка фильма будет состоять из запетых шлягеров, звучащих по «Маяку» или «Серебряному дождю». И даже интервью, порой пронзительные, будут зашумлены этой, если хотите, какофонией, вселенной звуков, окружающих нас... Принципиальное отличие фонограммы «Мальчиков» от «Имен» видится мне в том, что при всем сходстве приемов решение Расторгуева более тотально: он жертвует персонажами ради атмосферы, они у него далеко не столь ярко выписаны, как у Якубсона. Он не повествователь, но чуткий регистратор чувственного ощущения жизни, ее поэтических мотивов, порой не передаваемых в словах. «Зеленый шум» жизни он противопоставляет всякой организованности и конструктивности: и в реальности, и на экране. Финальная метафора — чеховские «Три сестры» в уцелевшей комнате на верхнем этаже разрушенного дома — метафора красоты, сохраняющейся среди рушащегося мира, достойная точка или многоточие не случайного (как и у Стониса) авторского выбора.

Полифоничность Александра Расторгуева и аскетизм Аудрюса Стониса видятся мне как два полярных рода авторской рефлексии по отношению к окружающей нас реальности. Прошу прощения за общее место, но насыщенность и драматизм событий, плотность фактур жизни в конце столетия достигли предела. Темпы и ритмы увеличились многократно. Острота чувств, нервное напряжение, пики трагедий не могут не изменять эстетику документального кино. Не проникающее, не ранящее, не пробуждающее кино имеет сегодня мало шансов на успех.

Не случайно на фестивале прозвучали критические нотки в адрес «реликтов» — фильмов, по сути, неплохих, но не сдвинувшихся с позиций эстети-

ки 60-х годов. И белорусская «Последняя лодка», и киргизский «Чертов мост» с их позицией «простого наблюдения» не сработали в бурные 90-е. Тридцать лет назад такая эстетика опровергала казенность официоза. Сегодня этого мало.

Увы, это касается и молодых: грамотная, точная работа дебютанта Алексея Вахрушева «Птицы Наукана» не прорывается за пределы ровного и мерного ознакомления с реальностью. Касается это и блистательных мастеров. Мне по душе «Просоленная жизнь» Ивара Селецкиса, честная и покойная, заботливая, теплая сага о рыбаках на Курземском берегу. Если она и традиционна, то в высшем и лучшем смысле этого слова. Но — традиционна.

Разумеется, и чисто механический, псевдоэмоциональный отклик на «время стрессов» не помогает. Кстати сказать, вероятно, именно опасением впасть в пафос можно объяснить «игры со звуком» у молодых режиссеров. Этакая боязнь обнажиться, приоткрыться больше, чем возможно, и в ненависти, и особенно в любви! Дай-ка я лучше засорю, замусорю прямое выражение чувств... Родная сестра стеснительности перед открытой эмоцией — ирония. И примеров ее на фестивале было немало.

Несомненным чемпионом по иронии (пожалуй, больше по смеху!) стала оригинальная работа Андрея Анчугова «Слава труду!». Не напрягаясь, не суетясь, Анчугов и его оператор Владимир Ярмошенко протоколируют жизнь районной газеты «Слава труду!» где-то в Башкирии, в селе с приметным имечком Мраково. Планерки, задания, сановитый редактор, тощий фотограф, подхалтуривающий «обнаженной натурой». Будни, праздники... Хохот в зале точно регистрирует глупость публикаций, нелепость интервью, ту простоту нравов, что хуже воровства, забавные и не очень взаимоотношения с «начальством». Незлая по сути картина, заканчивающаяся трогательной сценой съемок ветеранов войны в День Победы, увы, вовсе не кривое, а точное зеркало действующих и поныне журналистских (разумеется, и киножурналистских) норм. Жюри критиков по этому поводу родило блестящее определение своего приза: «За самое объективное и артистическое изображение идиотизма советской жизни, который продолжается».

Однако далеко не все зрители приняли эту формулу. Не раз я слышал, что суть картины — в терпимости к человеческим недостаткам, в теплой улыбке по поводу патриархальных нравов провинции. Если хотите — в своеобразной ностальгии по советскому прошлому. Что тут сказать?..

Разночтения лишь доказывают плодотворность нынешних поисков нового языка. И полифоническое, и аскетическое направления в моменты своих подлинных удач возводят неигровой фильм в ранг искусства, которое тем и замечательно, что порождает самое различное восприятие аудиторией. Порождает полифонию зрительских оценок.

Естественно, что неигровое кино — часть культурного наследия страны — теряет финансовую поддержку, как только перестает обслуживать интересы власти. Сетовать тут не приходится — радоваться надо. Но и выкарабкиваться... Как это сделать экономически — пока не представляю. Многие энергичные молодые мастера нашего кино — Косаковский, Печенкин, Резников — ищут некие модели. И дай им Бог.

Мне же по-прежнему представляется необходимой неустанная пропаганда неигрового кино на телевидении — в виде специальной телепрограммы, передач, грамотной сетки вещания на тех или иных каналах. Опыт REN TV, 31-го канала, «Интерньюс» позволяет говорить, что при желании и сравнительно небольших затратах эта деятельность вполне возможна.

Самое же главное, на мой взгляд, состоит, тем не менее, в том, что миф о смерти неигрового кино еще раз похоронен. Последний фестиваль «Россия» в Екатеринбурге говорит об этом красноречивее, чем когда-либо. И то обстоятельство, что треть участников — молодежь, и то, что главные лауреаты — снова молодежь, разумеется, обнадеживает. А еще более — очевидно выросший уровень фильмов, очевидно расцветшая палитра поисков, очевидно окрепший профессионализм.

Д.ЛУНЬКОВ — Л.ДЖУЛАЙ

Документальное кино — искусство следующего тысячелетия

Постфестивальные диалоги

Дмитрий Алексеевич Луньков — режиссер и сценарист, теоретик и популяризатор документального кино. Мы знакомы так давно, что я и запамятовала, когда и где состоялась первая встреча. Пытаясь датировать наше знакомство, перебрала Всесоюзные фестивали телефильмов в Ташкенте, Тбилиси, Орджоникидзе, нынешнем Владикавказе.

В конце 60-х — начале 70-х телевизионное кино мощно развернулось в глубинке, приращивая к кинодокументальной империи новые студии в Ростове-на-Дону и Саратове, в Перми и Вологде, в Куйбышеве и Волгограде и так до самого Дальнего Востока. Телестудии обменивались фильмами, проводились семинары и собственные фестивали, словом, творческая жизнь кипела и бурлила. Свои поленья в ее костер регулярно подбрасывал и Луньков. Прежде чем стать классикой телекино, его фильмы «Трудный хлеб», «Страница», «Куриловские калачи», «Хроника хлебного поля» вызывали массу споров: скромные по изображению — чаще всего это был монтаж синхронов, — они как бы задавали крайний предел эстетической телевизионной аскезы. Но какого эмоционального накала достигали, какой глубины и типажной завершенности были документальные портреты его героев!.. В умении разговаривать с людьми, в умении разговорить их вроде бы и кроется очень немудреный секрет Лунькова, на котором и зиждется драматургия фильмов «Долженково поле», «Живут Тельновы», «Николай Кулешов. Моя председательская жизнь». Но в режиссерской технологии эта простота теоретически обоснована и сформулирована с привычной для Лунькова полемичностью — одна из многочисленных его статей о работе с героем называется «Документальный актер».

Новые политические реалии, изменяя страну, меняли и кинематограф. Документальное кино стали теснить с поля гласности в какие-то неглавные и грязноватые закоулки бренного бытия. Теряя историческую ориентацию, кино стало выпадать из духовного обихода общества. Впрочем, о причинах и следствиях произошедших с кино перемен каждый может иметь свое представление. У Лунькова, кстати, пережившего «хождение во власть», сложилась версия причин экранного кризиса вовсе не политического, а скорее онтологического порядка, вытекающая из самой природы жанра. О них — наш диалог, возобновляемый от просмотра к просмотру на фестивалях неигрового кино.

Людмила Джулай. Вы совсем не нашли в программе хороших фильмов?
Дмитрий Луньков. Да нет, их было, может быть, больше, чем на прежних фестивалях.
Л.Джулай. Выходит, вовсе нет кризиса, который мы со страхом ожидаем, а то и констатируем чуть ли не на каждом документальном фестивале.
Д.Луньков. Нет кризиса у художников. Но мне видится кризис самого искусства, которым мы так увлечены.
Л.Джулай. Хорошие картины — и кризис искусства?
Д.Луньков. Представьте себе, именно так. Демонстрируется профессионально безупречная лента, проходят титры, зажигается свет, звучат аплодисменты, а хочется сказать: «Да, хорошая картина, но что с того?» Нет уверенности, что она заинтересует кого-либо за пределами фестивального зала. Право документального фильма быть произведением искусства заметно урезано самой его природой. Я в самом деле так думаю. Меня всегда смущала излишняя организованность, «зарежиссированность», что ли, нашей работы. Мы стремимся к гармоничности своего творения, но дело в том, что известная негармоничность документальному фильму просто необходима. Шероховатость, грубоватая фактурность, броуновская хаотичность жизни, положенной в основу, диктует свои требования и к его форме. Убежден, что фильм может рухнуть не только от художественной слабости, но и под грузом собственного совершенства.

При всей собранности, целесообразной соединимости и совместимости частей законченный фильм должен сохранять некоторые свойства просто материала. Лишь в этом случае возникает компромисс между содержанием и формой. Эстетическая организация документального материала должна идти, думаю, от реальной организации и хода самой жизни.

К документальному фильму зритель обращается не только как к созданию художника, но и как к сумме совершенно конкретных злободневных фактов.

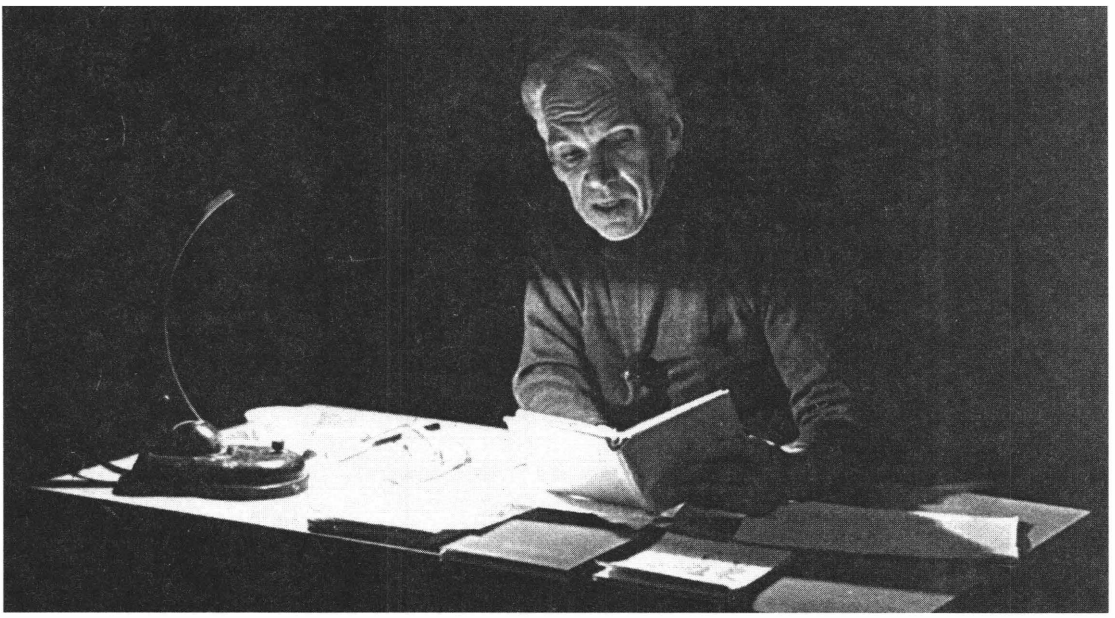
Известно, что документально снимаемый человек оказывается потом, на экране, образом, типом — в силу того, что он выделен, снят, на него обратили внимание, заключили его в рамку кадра. Балансирование документального фильма между жизнью и искусством — вот причина его эстетической феноменальности. Соединение образа и прообраза в одном лице, совмещение типа и прототипа. Такое уникальное обстоятельство не может не ставить перед документалистом уникальные художественные задачи.

Игровой фильм представляется мне закрытой художественной системой. Сочиненная история, разыгрываемое действие, какой-то иной, хоть и вполне знакомый, мир... Зритель тут — за чертой. За барьером. Документальный же фильм — открытая система, куда включен и зритель — на правах одного из авторов. Он-то, зритель, в конце концов додумывает, демонтирует фильм.

Конечно, и в документальном фильме есть замысел, решение, режиссура. Это тоже своеобразный частокол, которым обнесено документальное действие. Но в этом частоколе предусмотрены открытые проходы. Поэтому фильм доступен, зритель входит на его территорию, как на площадь, рынок, стадион или выставку. Тут он может удовлетворить свой житейский интерес, уточнить, спросить, сверить. Тут он может рассмотреть номер лежащего на боку паровоза, о котором писал Виктор Шкловский, споря в свое время с Вертовым. Такое рассмотрение всегда было актуально. Оно теряло смысл лишь тогда, когда провозглашалось единственным критерием документалистики, когда не учитывало лежащий на другой чаше весов противовес.

Я бы так сказал: документальный фильм — это газон, по которому можно ходить. Есть совершенные фильмы, сплошь утыканные запрещающими табличками. И зритель не рискует пересекать границу, очерченную самоуверенной режиссурой. Но сегодня в документальном кино высоко ценятся радушие и демократизм.

Как-то на фестивальной дискуссии я договорился даже до того, что мне в наших фильмах безумно надоело авторское начало, что документальное кино, может быть, единственное «из всех искусств», где факт выше его осмысления, вернее, осмысление переходит уже за пределы фильма и «поручается» зрителю.



Д.Луньков в фильме «Полет над пламенем костра»

Тут автор и жизнь несоотносимы по значимости: автор, снимающий поток бытия, отодвинут и заслонен им. В других же искусствах он его хозяин, творец, его пересоздающий, дарящий нам вторую действительность.

Я увидел истинное негодование в глазах слушателей, когда сказал, что документальное кино должно дружить не с игровым, а с любительским, которое природу документалистики чувствует лучше, чем мы, профессионалы. А в завершение прозвучал такой пассаж: «И когда я снимаю большой синхрон, отрезаю у него начало и ставлю в конец, я знаю, что в это время рождается не только новый образ, но и новая ложь».

Л.Джулай. Не помню за вами склонности к эпатажу...

Д.Луньков. Сожалею, что возникает такое подозрение, но я лишь поделился давними мучительными сомнениями, о которых уже не мог молчать. Вот эта лепка образа из слов и изображений реального человека... Давно и увлеченно этим занимаясь, я столь же давно и внятно чувствую, что есть в этом занятии что-то сомнительное и, может быть, даже запретное. Разум тянулся к этой работе, но почему-то противилась душа. Однажды даже вот о чем я подумал... Документалист оперирует фотографическим изображением человека, адекватным его слепком, то есть как бы им самим в натуре. Из реального человека, заново комбинируя его состав, делает человека же, в сущности, другого, хотя мотивирована вся эта работа желанием показать того, первого. Не только человека. Мы так же произвольно меняем и окружающую его среду, порою подставляя ему в качестве фона и антуража «подходящие» кадры, снятые в другое время и в другом месте. Нет, это не годится.

Толстой говорил: «Я взял Соню, прибавил к ней Таню, и получилась Наташа Ростова». Все нормально. Но нормально ли, если я у своего героя Кулешова беру немного радости, немного грусти, немного разговора, немного молчания, немного смеха и чуточку работы, соединяю это все и произведенное выдаю за Кулешова же?

Я однажды со страхом подумал, что в нашем документальном кино бесспорно есть что-то кощунственное и безбожное по сути. На реальный проходящий перед нами мир нужно смотреть так, как он сам себя показывает. Что-то строить из него или менять его можно только Богу. И так еще можно сказать: если из человека делает человека человек же — это грех, потому что так поступать вправе только Бог.

Л.Джулай. Если это так, то давайте подумаем, почему документалистика пошла не навстречу Богу, а прочь от него.

Д.Луньков. А тут надо вспомнить, как и когда складывался нынешний облик нашего документального кино. Импульс был дан в короткую пору оттепели, а стиль и манеры складывались в годы застоя. Кино творили дети немоты. Мы не могли сказать одно, другое, третье, а энергичная натура требовала выхода.

Более простой путь фиксации, информирования и просвещения был нами отвергнут. Мы ступили на более сложный и в чем-то ложный, как мне кажется, путь. Зачастую не имея возможности говорить по сути, мы начали педалировать художественную форму своих фильмов и этим увели документалистику с предназначенного ей, пусть скромного, пути. Документалисты периодически предпринимают попытки вырваться из цепких рук художественности. Я до сих пор в деталях помню ленту Анатолия Балуева «Мы были дымом». Этот свободный, как дыхание, не стесненный диктатом жанра, стандартным метражом экранный рассказ многие отказывались считать фильмом, но он был одним из лучших.

Что же, мы имеем то кино, которое у нас сложилось... Иностранцы с интересом его смотрят, но сами делают что-то другое — более простое, верное и прагматичное. У нас свой путь — странный, несколько экзотичный, уникальный и уникальностью своей интересный другим. Такой мы сделали выбор, и с этим можно бы смириться. Но беда в том, что наш «способ», будучи вынужденным, в определенной мере искусственным и вызывающе своеобразным, чужд, мне кажется, массовому зрителю.

Л.Джулай. Может быть, вы говорите вообще о судьбе документалистики?

Д.Луньков. Может быть, об этом. Я помню пустые залы в интеллигентном, образованном городе Саратове, когда там шли (сейчас вообще не идут) известные и даже знаменитые ленты отечественной документалистики. Когда же они показывались перед игровыми лентами, то для зрителей и прокатчиков это был резерв времени перед сеансом: можно прийти позже и нисколько не опоздать.

«Городские — деревенские»

«Чего не хватает Донгузу»
«Куриловские калачи»

Но что примечательно: зал был полон внимания, когда шла какая-нибудь простенькая, порою заказная десятиминутка — о видах страхования, о конных туристских маршрутах по Башкирии и о знаменитом цветоводе из Самары. Вот это зрители, кажется, и считали истинно документальным кино.

Л.Джулай. Не хотите ли вы сказать, что фатальная судьба документалистики — фильмы о конных маршрутах и т.д.?

Д.Луньков. Не хочется этого говорить... Очень уж мало вариантов. Трудный вопрос... У сугубо российской «художественной» документалистики есть своя опасная логика развития, и она уже проявилась вполне. Душа и характер — вот истинные наши «герои». Но изломы души и глубины характера поистине безмерны. И художественный инструментарий документалиста должен бы быть достаточным для их понимания и отражения. Ан нет! До какого-то предела «метод» вполне надежен, но потом, на нóвой высоте или глубине, он элементарно сдает. Кажется, нам открыты все людские нюансы и тонкости, но, приступая к ним, мы вдруг обнаруживаем, что не можем их взять. И тут напоминаем винтовой самолет, который, добравшись до стратосферы, в отличие от реактивного, просто не может лететь. Все-таки мы винтовой самолет, а отнюдь не реактивный. Не всякая высота доступна нам. Вот тут и возникает жестокая, с оттенком мазохизма мысль: а стоит ли подниматься, если нельзя подниматься высоко? Человека ведь все равно невозможно понять, если не брать его запредельную сложность. Стоит ли витать в нижних слоях атмосферы, не имея возможности освоить верхние?

Л.Джулай. Рожденный ползать летать не может?

Д.Луньков. Что такое «ползать» и «летать»? Просто видеть разные уровни бытия. У нас свой, заданный природой нашего дела уровень. Тут нелепо обижаться или впадать в амбицию. Каждому свое...

Когда возникают вопросы уровня Достоевского, документалисты порой разводят руками... Мы привыкли думать, что нам все доступно, и никак не можем смириться с тем, что не все, оказывается, далеко не все. Мы отчаянно бьемся в ту же дверь, но она не спешит перед нами открыться. Тогда мы начинаем ее штурмовать. А штурм всегда ужасен своей оголтелостью и бессмысленностью.

Да, своеобразная наша документалистика, верная избранному пути, достигла сфер, которые мы освоить уже не в силах, — это первый вывод, подсказанный мне екатеринбургскими фестивалями. Второй касается нравственной природы нашей профессии. Мы привыкли, показывая документального героя, давать зрителю нравственный пример, подсказывать способ жить. Но что делать теперь, когда сам институт нравственного урока девальвировался и народ уже не хочет верить нашим прописям? Я и сам с горечью оглядываюсь назад. Сколько сил и раздумий посвятил хлеборобской думе, а тем временем беднела страна и возила хлеб из Америки, а сама душа черствела, мельчала и опускалась, совершенствуясь в тонкости и ловкости обмана.

В «Литературной газете» как-то прочитал статью известного писателя под таким категорическим заголовком: «Сожгите мои книги, они никого не сделали добрым». Готов признать, что и мой урок тоже, вероятно, бесполезен.

Л.Джулай. Так что же делать?

Д.Луньков. Ничего, просто скромнее жить. Без ложных амбиций, без высокопарных сентенций. Не мечтая о большой аудитории. Скромно и заинтересованно просвещая свой народ. Показывая ему просто то, что он не может увидеть без нас. Степняку — горы. Горожанину — степь. И тому и другому — Спасское и Ясную Поляну. Скромно? Ничего, нужно привыкать.

ЕЛЕНА ПОБЕРЕЗНИКОВА

Жанр: обратная связь

Телеэкран недавнего прошлого фактически совершенно игнорировал огромный пласт современной культуры — повседневность. А ведь мы живем прежде всего в повседневности, но не замечаем ее. Мы словно отстраняемся от потока микроскопических обыденных происшествий, поскольку не можем ухватить и осознать их. В этом потоке все слишком обрывочно, перемешано. Все ничтожно, и все неисчерпаемо.

Но вспомните, на что в первую очередь обращаем мы внимание сегодня при просмотре старой кинохроники. Не на белозубые плакатные улыбки, ради которых она-то и снималась, а на случайный взгляд, на одежду и прическу, на то, что висит на стене в квартире, и в какую игру играют дети во дворе... На то, что сохранилось на пленке часто по небрежности. Та, вчерашняя повседневная жизнь приобретает сегодня свою подлинную ценность. Но как же мало ее осталось в бесценных кадрах хроники!

Многие телевизионные программы поколения 90-х главным своим содержанием провозгласили именно повседневность, которая еще лет десять-пятнадцать назад старательно вытравлялась официозной журналистикой. Это был более или менее осознанный ответ на растущую зрительскую потребность в отражении частной жизни, обыденности.

Стало постепенно меняться представление о том, какая информация может быть причислена к общественно значимой. Сообщение о никому не известной старушке, которую внучка заперла в квартире, начало успешно конкурировать с известиями о захвате заложников в Перу. С таким подходом к информации можно, конечно, и поспорить, но лучше присмотреться и понять.

Авторы программ, ориентированных на повседневность, позволили рядовому зрителю стать на телевидении субъектом. И оказалось, что этот субъект вполне способен оправдать ожидания. Он уже не столь наивен и понимает, что телевидение — не жэк и не партком. Сегодня программа, откликнувшаяся на его нужды, предоставившая ему возможность самораскрыться или самопредъявиться, дает опору в жизни, самоуважение и стимул к активному действию. Он, зритель, уже не просто зритель. В любой момент он может стать соавтором передачи.

Интересен в связи с этим вопрос авторства. Сегодня на телевидении процент материалов, подготовленных по инициативе или с участием зрителя, то есть по крайней мере в косвенном соавторстве с телеаудиторией, достигает порой цифры «50». Причем принципиально изменилась сама схема контактов «зритель — студия». Она уже не ограничивается элементарной связкой: «вопрос — ответ». Это могут быть полезные и смешные советы, информация — от абсурда до сенсации, умозаключения и версии по поводу различных событий, часто совершенно неожиданные, сочинение новых фабул любовных сериалов, откровенное балагурство и эпатаж. А однажды в программе «Иванов, Петров, Сидоров и другие» сочиняли частушки. Люди на улицах — по одной строфе в общую копилку. Режиссеру осталось лишь смонтировать.

Анонимная улица сегодня приобретает лицо. И это знаменательно, особенно если вспомнить, что «субъект с улицы всегда может стать активным субъектом политики», как сказал французский философ Морис Бланшо.

Однако, открыв рядовую недельную программу основных телеканалов, мы обнаружим знаменательный парадокс: передач, полностью построенных на использовании обратной связи, становится все меньше. Их уже менее одной десятой процента от общего объема вещания. Совсем несерьезная цифра!

Говорят, не нужны никому эти игры с народом, которые так восхищали всех нас в романтическую перестроечную эпоху увлечения обратной связью. Хотя многие из ныне процветающих «профи» именно на подобных программах сделали себе имя и карьеру.

Сейчас остались «Времечко» (перекочевавшее на «ТВ Центр»); «Сегодняшко» (НТВ), «Старый телевизор» (НТВ), «Вот так денек!» («ТВ Центр»). Пожалуй, и все.

Ушли из эфира такие заметные программы, как «Открытые новости» и «Субботний вечер» (РТР), «Иванов, Петров, Сидоров...» (ОРТ и РТР).

Ко всем этим выжившим и невыжившим программам можно относиться по-разному. Их называли вызовом эстетическому вкусу, обвиняли и в пошлости, и в мелкотемье. С чем-то можно, безусловно, согласиться, но, наверное, нельзя не заметить самого главного, что составляет их суть. Это народность их происхождения, подлинность, уникальность самого жанра. И если взять лучшие достижения, то мы поймем, что прежде всего их питает современный фольклор, воплощенный в телевизионную форму. Документальные персонажи, грубоватый юмор, напоминающий скоморошьи традиции, лубочные мотивы — вся стилистика отсылает к народным художественным традициям.

Совокупный хронометраж программ, ориентированных на обратную связь, сегодня уже сильно уступает не только зарубежным сериалам, но и времени, потраченному на рекламу гигиенических средств. Конечно, проще всего оправдать эту ситуацию отсутствием спроса. Но это было бы искажением истины.

Программа «Иванов, Петров, Сидоров...» имела весьма пристойный рейтинг (от трех до восьми единиц), особенно если учесть, что в эфире она стояла в «мертвое» дневное время по будням.

«Субботний вечер» на РТР уже в первую неделю своего существования побил все рекорды тематических программ, взяв высоту почти на уровне «Доброго вечера» — чисто развлекательной программы... От трех до восьми единиц ста-

Л.Новоженов, И.Мирошниченко и А.Ливанская в программе «Старый телевизор»
Фото М Зильбера

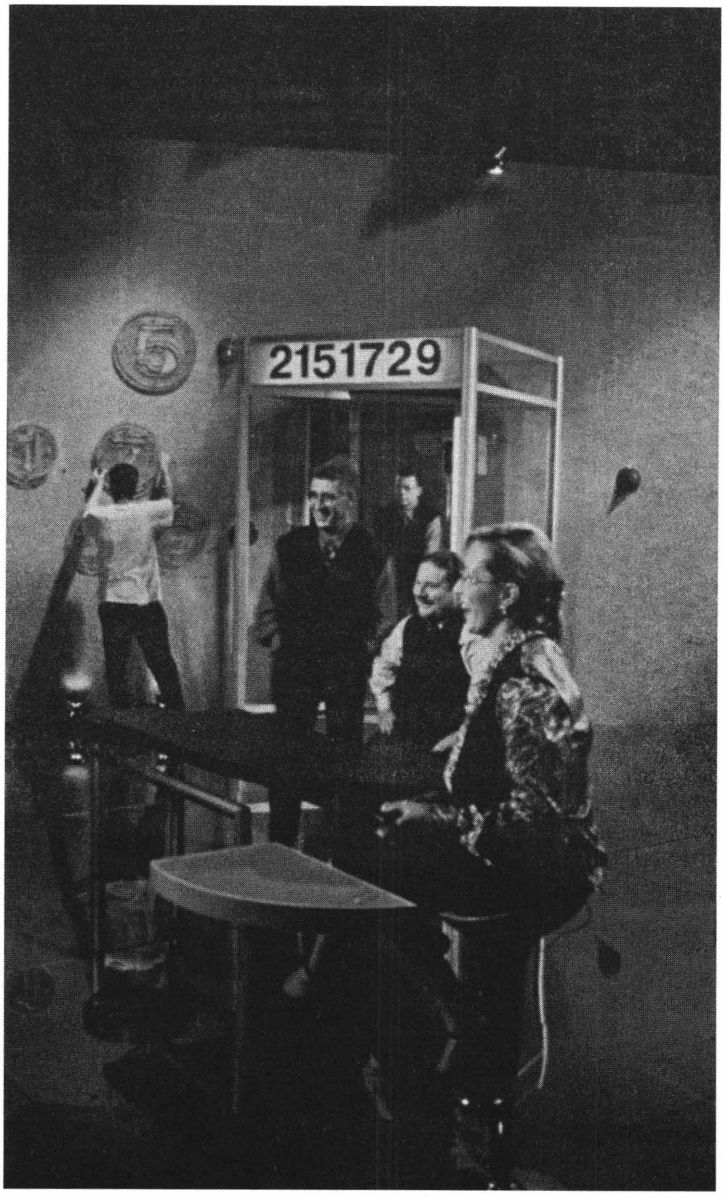
бильно держал «Частный случай» Александра Гордона, выходивший в эфир по будням в 18.30.

Если же бросить взгляд за океан, то мы увидим совершенно противоположную тенденцию. «Задушевные разговоры» по телефону по самым, казалось бы, ничтожным поводам заполонили радио- и телеэфир, особенно на местных станциях.

Американский журналист Ричард Холландер назвал интерактивное телевидение «двусторонней коммуникацией будущего», «слиянием духа древних Афин с технологией XXI века», «видеодемократией».

Почему же у нас «видеодемократия», народное телевидение, пережив бурный взлет как особый жанр, сегодня на подозрении?

В период романтизма и эйфории перестройки многие настолько были опьянены свободой и незнакомым ранее ощущением собственной значимости, что, видимо, потеряли бдительность. А потеряв бдительность, не заметили, как им на шею накинули удавку. Телевидение сегодня почти полностью поделено между различными группировками, и от тоталитарного типа вещания, пройдя



Ведущие программы «Сегоднячко» Л.Новоженов, И.Воеводин и О.Журавлева

короткий период государственно-общественного, оно скатывается не просто к коммерческому, а к тоталитарно-коммерческому вещанию. Это тоже наш особый путь.

А для такого типа вещания обратная связь не просто не нужна — она опасна, потому как заставляет зрителя соображать и действовать, и в этом состоянии его способность к внушаемости резко падает.

Именно этим обстоятельством можно объяснить то, что, несмотря на приличные рейтинги, программы с обратной связью сегодня чувствуют себя золушками на всех каналах, которые полностью или преимущественно являются коммерческими.

Сегодня наше телевидение уже выработало само для себя строгое правило: ничего лишнего. Все должно быть рационально, технологично и сверхэффективно. Но эффективно с чьей точки зрения? Заказчика? Тогда все понятно. И придется признать, что серия сюжетов о Лене Голубкове была когда-то сверхэффективной. Однако, с точки зрения телезрителя — как обманутого вкладчика, так и того, кто избежал этой печальной участи, — вся килибаевская серия была крайне неэффективным использованием эфирного времени так называемого государственного или общественного телевидения. При большем доверии к каналам обратной связи эффект подобных сюжетов неизбежно был бы скорректирован интересами телеаудитории, то есть значительной части общества.

Сейчас, когда «видеодемократия» постепенно уходит в подполье, разговор об «эффективности» приобретает все более демагогический характер, ибо пропал интерес к реальному поиску баланса интересов разных социальных групп.

А причина одна: сегодня в России нет общественного телевидения даже на тех каналах, которые худо-бедно, но живут на средства налогоплательщиков (РТР и ОРТ).

Дж.Оруэлл в своем романе «1984» нарисовал жутковатую картину ущербного общества, где интересы основной части населения абсолютно подавлены. Между прочим, это произошло, по мнению автора, в первую очередь благодаря чрезвычайно эффективному, с точки зрения властей, использованию средств массовой коммуникации.

В условиях безраздельного господства коммерческого телевидения основная часть населения тоже подавляется, но уже в интересах доминирующих на рынке финансовых групп. Вот и вся разница.

Другое дело, что цивилизация в условиях политической свободы наработала немало различных форм защиты от тотальной коммерциализации телевидения. Скажем, в Америке существует более 250 различных организаций, которые добиваются ограничения коммерческой телерекламы, развития детского телевидения и т.д. Такие организации, как «Движение за детское ТВ», «Ассоциация родителей и учителей», «Национальный гражданский комитет вещания», приобрели определенный общественный авторитет, без них не обходятся даже слушания по телевидению в Конгрессе. Кроме того, сохраняют силу и реальные (не на словах) общественные телеканалы, которые, безусловно, не в состоянии конкурировать с общенациональными коммерческими, но имеют и своего зрителя, и свою нишу. Что же касается местного вещания, то оно в Америке вообще немыслимо без постоянного видеодиалога и приемов интерактивного вещания.

Увы, для нас все это пиршество народного (в лучшем смысле слова) контроля телевидения представляется недостижимой утопией. Почему-то антиутопии, как в прошлом, так и в настоящем, нам удаются лучше.

Впрочем, трудно отрицать, что обратная связь в превращенной, фальсифицирующей зрительское соучастие форме может вполне эффективно использоваться и в условиях коммерческого диктата, как некая декорация, как более или менее удачно воплощенная иллюзия многоголосия и интерактивности.

Пожалуй, самым характерным примером мнимой обратной связи была программа «Шпилька» на канале «2х2», в которой загадочного вида молодой человек играл с телезрителями в «наперсток». Ставки смешные, но схема действовала. Пойманный на крючок наивный зритель исправно дежурил у телевизора в надежде поймать свое «счастье» в виде ста тысяч рублей. Телефон звонил, рейтинг у этой странной программы поднимался, а больше, собственно, никому

ничего и не было нужно. Главное — успеть позвонить. Думать ни о чем не надо. Это только мешает[1]. Наперстки сменялись рекламой, реклама — наперстками. А зритель все звонил и звонил. Пока «лавочку» не прикрыли: формально — в связи с реорганизацией канала, а по существу — из-за чрезмерной откровенности приема, почти циничной подмены зрительского сознания зрительским инстинктом. Однако «наперсточников» в эфире от этого не стало меньше. Многочисленные викторины, конкурсы, игры и непомерно расплодившиеся разномастные шоумены используют по сути те же методы подмены и злоупотребления зрительской активностью ради уже нескрываемого главного, почти сакрального момента — рекламной паузы.

Нетрудно заметить, что даже в таких в целом качественных программах, как «Час пик» (ОРТ) или «Старый телевизор» (НТВ), звонки телезрителей часто выглядят сегодня как нечто обременительное, как неизбежный и раздражающий ведущего камуфляж.

Телевизионное пространство, на котором обратная связь используется как осмысленный и реально действующий жанровый прием, неумолимо сужается. Однако — вот что удивительно и отрадно — существует. Более того, в этом пространстве возникают новые интересные проекты. Скажем, подготовленная совместно ATV и телекомпанией «Мир» программа «Вместе» (ОРТ). Казалось бы, обреченная стать унылым официозом на темы СНГ, она неожиданно получилась живой и содержательной благодаря активному, заинтересованному использованию именно интерактивных методов вещания: телемостов, прямых включений, звонков в студию. Говорят, что зреют интерактивные замыслы и у Эдуарда Сагалаева, возглавляющего канал «ТВ-6. Москва». Там же работает над новыми проектами, связанными с обратной связью, бригада Александра Гордона. Все больший интерес к работе со зрителем в эфире проявляет и местное вещание.

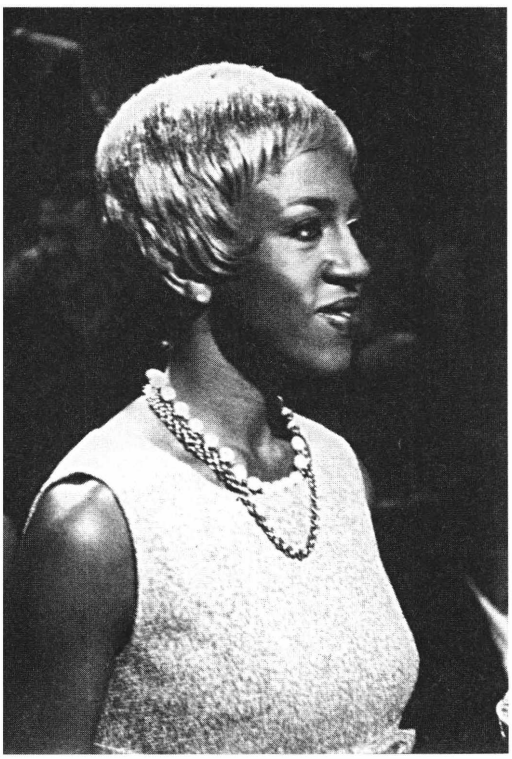
В Нижнем Новгороде, к примеру, налажен постоянный телевизионный диалог зрителей с городской Думой. Теперь горожане смогут непосредственно включаться в процесс принятия решений Думы... Почему бы подобный опыт не осуществить и во всероссийском масштабе на РТР?

Как видно, обратная связь все-таки не случайный гость на телевидении. Как бы ни были сильны позиции сугубо коммерческого вещания, обойтись вовсе без обратной связи не получается. Ее гонят в дверь, а она — через окно. Можно даже предположить, что борьба за выживание интерактивного типа вещания будет весьма существенным моментом в судьбе отечественного телевидения и во многом определит его дальнейшее развитие в сторону познания и обустройства мира или же перманентного рыночного передела и выяснения коммерческих отношений.

[1] Французский философ и социолог Жак Эллюль писал о подобном коммуникативном механизме «Здесь имеет место операция, суть которой состоит в вызывании одних и тех же рефлексов Это своего рода пропагандистская дрессировка»

Т.ЧЕРЕДНИЧЕНКО

Токование с раздеваниями



Ведущая программы «Про это» Е.Ханга

Ток-шоу поначалу отводили публике в студии роль аплодирующего задника для телеведущих и их статусных гостей. И темы поначалу обсуждались только статусные, принадлежащие к сфере идеологии, в которой рядовым людям с советских времен положено было быть исключительно молчаливой паствой, в крайнем случае — примерными школьниками, подыгрывающими учителям, задающими вопросы, ответы на которые очевидны, или повторяющими в наивно-угловатой форме собственного мнения провозглашенные учителями аксиомы. При этом выигрывали прежде всего «учителя». Для телеведущих и их статусных гостей жанр ток-шоу стал родом социального аутоэротизма. Взаимное обласкивание именитых «солистов» в присутствии умиленного «кордебалета» отдавало поцелуями членов политбюро на глазах у преисполненных почтения подданных.

Так в постсоветское время сохранялась советская традиция массовых «ток-шоу», шедших в Кремлевском дворце под лозунгом «народ и партия едины». Но по мере демократизации общества, требующей устранения зримых иерархий (при параллельном структурировании иерархий незримых, укрывающихся в той сфере, в которую устремлены и которой на самом деле служат журналистские расследования), публика вовлекалась в ток-шоу на правах полноправной участницы.

Тому способствовали несколько обстоятельств. Количество фигур, персонифицирующих авторитетное слово, со временем оказалось вопиюще конечным, поскольку всякое слово на публике получило рыночную цену, а далеко не все люди слова оказались людьми рынка. Поэтому люди рынка стали функционировать в качестве людей слова. Соответственно, слово начало утрачивать авторитет, и ток-шоу вынуждены были спуститься с тематического уровня, который требует компетентности, на уровень общежитейский. Уже ток-шоу VIP, несмотря на статусные претензии, выраженные в бахвальском названии (а надо

напомнить, что этот гомерически рыночный проект РТР состоял в том, что одни звезды интервьюируют других звезд, из вечера в вечер передавая друг другу статус суперзвезды — роль телеведущего), сводилось к сантиментам по поводу детских воспоминаний и творческой биографии.

Итак, «серьезные» ток-шоу становились все менее адекватными задачам выживаемости телеколлективов также потому, что залежи общественно значимых тем оказались еще более скудными, чем платежеспособность искателей телераскрутки. Поток перестроечной и ранней постперестроечной публицистической болтовни смыл ореол жизненно важного смысла с любых тем, отвлеченных от непосредственной самотождественности обывателя. Параллельно вызревал контекст, в котором публичное слово — это внешним образом «окультуренное» (или «об-ино-культуренное»: ломаное, косящее под кальки с английского) бытовое слово, вроде рекламных слоганов, уснащенных несвойственными русскому языку в таких количествах притяжательными местоимениями: «Твои волосы хранят в себе волосы твоей мечты». В рекламном контексте, пропитанном денежным смыслом, любое более или менее абстрагированное от быта слово лишается веса и ценности. Оно неинтересно, поскольку ничего не стоит. И поэтому если уж говорить не о прокладках, не о других товарах, не о вещах, которые, подобно любым товарам, отчуждаемы от человека, но о нетоварах, о вещах неотчуждаемых, остается то, что ближе всего прокладке: личная жизнь, взятая главным образом со стороны «телесного низа».

Одновременно с уже названными действует еще один фактор: сегодня оказалось исчерпанным еще свойственное эпохе «первоначальной гласности» наивное тщеславие публики, которой было достаточно присутствовать при умном разговоре именитых лиц, чтобы повысить социальную самооценку. Раньше на программы с публикой в студии (в советские еще времена, когда в Концертной студии «Останкино» происходили встречи со знаменитыми людьми) все стремились, поскольку действовала инерция энтузиазма, заданная в 60-е бурными гражданственно-интеллектуальными сходками в Политехническом музее. Позже — на ток-шоу «Тема», «Мы» и быстро оттиражировавшие эти образцы имитации не то парламентских прений, не то пресс-конференции, не то комсомольского собрания, но в любом случае посвященные социально-значимой проблематике, ходила, кажется, уже одна и та же публика, состоящая из располагающих свободным временем тинэйджеров и пенсионеров. А теперь, похоже, приходят даже уже и не они, а рабочие телестудии, их знакомые и родственники...

Словно зрителям стало ясно, что они больше нужны ток-шоу, чем ток-шоу им. Ведь главная задача жанра — симулировать общественное оживление вокруг определенных персон и/или вокруг самой телепрограммы. Симулятором общественного внимания как раз выступают зрители в кадре. Они — актеры в образе тех зрителей, которые находятся за кадром, у экранов своих телевизоров и которые якобы всю свою жизнь, затаив дыхание, ждали данное телесобытие.

И если еще недавно образ благодарных зрителей по ту сторону экрана, воплощенный зрителями на телеэкране, был формально оправдан характером тем, далеких от речевой самодеятельности населения, приподнимающих публику к книжной, ученой, умной речи, то к настоящему моменту телевидение так приблизилось к зрителю уровнем языка, юмора и экономической сообразительности, что пиетета вызывает столько же, сколько электрокофемолка. И прийти теперь в телестудию уже отнюдь не приз для зрителя, а ненужные издержки. И если уж идти, то либо за деньги, либо за «славу», за тот показ на публике, который оплачивают «раскручиваемые» телевидением политики и эстрадные артисты. Скрòмное тщеславие «самовидцев» сменилось нарциссическим тщеславием самопоказа.

Телевидение перешло в режим показа зрителям зрителей. Расплодившиеся нынче ток-шоу, в которых безвестные лица с «задника» прежних ток-шоу говорят на темы собственной биографии и психологии, означают торжество буквально воплощенного принципа «зрительского телевидения» — воплощенного с настолько весомой коммерческой пользой для самого телевидения, что слово «зрительское» проделывает кувырок в сторону корпоративно-прагматического смысла. Прежде мы видели зрителей на телеэкране если не в роли восторгаю-

щейся декорации, то в качестве игроков на «Поле чудес» и в «L-Клубе». В стилистике же игровых программ заложено отношение к участникам как к полуанонимным учащимся специнтерната, младшим братьям по разуму и «друзьям человека» (то есть ведущего). Сольные репризы участников (вроде чтения самодеятельных стихов на «Поле чудес») остаются трогательно-инфантильной добавкой к тому интеллектуальному бегу в мешках, каковым является угадывание слов, мелодий или выбор из трех ответов на вопрос одного наиболее правдоподобного. По-настоящему «личностями» зрители-участники становятся в ток-шоу, посвященных темам, в которых каждый является профессионалом и статусным экспертом: собственной биографии и собственного пола.

Женское ток-шоу «Я сама» (как и более поздний его обоеполый аналог «Моя семья») стало переходным (в типологическом смысле) звеном от политически-социальных форумов типа «Темы» к токованиям с раздеваниями типа «Империи страсти». В нем была апробирована и легализована публичная исповедальность, направленная на традиционно неозвучиваемые подробности личной жизни. При этом чем рискованнее эти подробности, тем ярче получалась передача (рассказы об имитации девственности в первую брачную ночь неизбежно запоминаются даже самому незаинтересованному зрителю).

Эксцессы в «зрительских» ток-шоу возводились в ранг нормы жанра. Даже В.Познер, начинавший социально-политической респектабельностью как ведущий первых советско-американских телемостов, был вынужден продолжить свою работу в качестве телеведущего ток-шоу проектом в стиле не то скандала, не то кунсткамеры. «Человек в маске» дал возможность публично выговориться бандитам, проституткам, безнадежно больным, лицам, переменившим пол.

Таким образом, дрейф ток-шоу в сторону человека из толпы стал также движением к всестороннему стриптизу. Одним из решающих шагов к коммерчески оправданной нестеснительности стал проект ТВ-6 «Знак качества», в котором за свои кровные рекламировали себя участники рынка каких угодно услуг, включая девочек по вызову и без оного. Выставлять себя на всеобщее обозрение, в том числе и в раздетом виде, стало допустимым, понятным, нормальным. Нормальным и потому, что для нынешней российской рыночной ментальности хороша любая работа, которая приносит деньги, и потому, что после скандальных разоблачений на политической сцене обнажение торса «до трусов», тем более под антиэротически истошную игривость конферанса Н.Фоменко, не есть нудистская разнузданность. И уж никаких возражений в сложившейся системе координат не может вызвать обходящаяся без прямых обнажений исповедальность в духе секса по телефону, на которой специализируется ток-шоу «Про это».

Идея состояла в том, чтобы раздеться тем способом и в том смысле, каким и в каком еще по телевидению не раздевались. А раздевались уже всеми способами и во всех смыслах. Оставалась не слишком распространенная разновидность раздевания, действительно объединяющая «ток» и «шоу»: сексуальный самоанализ, переходящий в иллюстративные действия. И вот интимный речевой жанр вступил в противоестественную (с точки зрения традиции) связь с публичным диспутом. Обывательская постель и народный форум объединились, как у ведущей этой телепрограммы черный цвет кожи и белый цвет волос (кстати, то, что на эту роль выбрана представительница чернокожей расы, символизирующей одновременно и раскованную чувственность, и «чуждость» русскому, помимо воли авторов проекта «Про это» сигнализирует о неорганичности в нашей культуре либертианских конструкций).

Но объединение форума с постелью всего-навсего следует логике коммерческого обращения отечественного телевидения с разговорным жанром. Поэтому оно не странно. Не странно и то, что существует (если только в передачах участвуют не «спецактеры») достаточно большое количество людей, которые готовы стать центральными героями этого постельного форума. В конце концов для некоторых личностных состояний эксгибиционизм — обязательное условие психологической самотождественности, а герои, которые до сих пор демонстрировали себя в этой программе, явно имеют и потребность, и опыт смакования собственной откровенности.

Странно другое: именно на телеканалах, которые претендуют на респектабельность — уровнем новостийных программ, качеством прокатываемых художественных фильмов (помимо НТВ тут можно назвать и канал REN TV, недавно, впрочем, открывший фестиваль документальных фильмов «Вся любовь» лентой о скотоложестве), — придумали эти проекты и отыскали этих героев. Выходит, ценность умной цивилизованности при демонстрации причастности к власти, которой соответствует стиль новостей (а именно причастность к той или иной группировке делящих власть и демонстрируют у нас главным образом информационные программы), на стороне непричастности к власти дополняется стилистикой социального гетто — модернизированной коммунальной квартиры, в которой от патриархальных сплетен о соседях перешли к более аутентичным эпохе свободы устным автоотчетам об особенностях интимного поведения.

Такая поляризация телеречи (при отсутствии какой-либо более или менее рейтинговой промежуточной зоны) — повод для размышлений о том, в какой степени утопичны проекты создания среднего класса в России. «Про это» в соседстве с «Итогами» лучше любых социологических опросов или политологических анализов свидетельствует о том, насколько осуществимо «гражданское общество» в условиях сформированного веками разноязычия власти и подданных.

Это разноязычие принято считать выражением и закреплением иерархической социальной структуры. Дворяне говорили по-французски, а крестьяне — по-русски, те и другие плохо друг друга понимали. Теперь, когда Россию считают демократической, а иерархические структуры утеряли популярность даже на зависящем от магнатов телевидении и оно стало показывать зрителям их самих наравне со статусными персонами, а иногда как бы и вместо последних, двуязычие хотя и сохраняется (биржи и банки говорят по-английски, а «крепкие хозяйственники» во главе с бывшим премьер-министром — на концептуально непереводимом русском), но не в нем дело. В конце концов, в респектабельных новостях так же точно разоблачают друг друга и самих себя (по поводу скандальных гонораров, например), как в коллективных телесеансах домоткаиого психоанализа. Но вообще-то не в языковых различиях или сходствах дело. Ведь все друг друга понимают. Проблемы понимания нет. Понимать, собственно говоря, нечего. Не ожидаются и не возникают нетривиальные внутренние мотивы, в которые надо было бы вникать как в предмет интерпретации (взятка да разборка к числу сложных поведенческих побуждений не относятся).

В сущности, нынешняя ситуация развивается вообще мимо языка, в сторону, индифферентную речи. Поэтому в самом языке рождается аутоиндифферентность. Универсальными словами делаются заменители слов: «круто», «как бы»... Эрзацем других лексем является и местоимение «это» — самое частое слово при склерозе (поскольку способно заменить любое существительное и любое сказуемое) и самый ходовой обиняк при именовании неудобосказуемых предметов.

Рутинность, нейтральность, двусмысленность и ироничность «этого» в названии разговорной телепрограммы играет всем ничтожным многообразием ментального мычания, занявшего место дифференцированных смыслов. И вообще смысла. «Про это» — это про язык, который столкнулся с курьезами и эксцессами на месте, прежде занятом монументальными сущностями и ценностями.

Телевизионная кунсткамера — вместо «Рабочего и колхозницы». Куцемногозначное «это» вместо лапидарно-величественного «Человек — это звучит гордо»... Дело не в нашем оценочном выборе. Просто напряженное отношение к смыслу и слову, как и соответствующая этому духовному напряжению членораздельность слова в нашей культуре традиционны. Во времена «Рабочего и колхозницы» эта традиция, хотя подчас и в карикатурно-гипертрофированных формах, сохранялась. И вот теперь она угасает, если не угасла совсем. Про это — «Про это».

П У Б Л И К А Ц И И

Ф.Ермаш

СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ

Стагнационный министр Филипп Тимофеевич Ермаш

История моих отношений с председателем Госкино СССР Филиппом Тимофеевичем Ермашом, по существу, начиналась, когда я заканчивал «Сто дней после детства». Директор «Мосфильма» Николай Трофимович Сизов, человек добрый, искренний, порядочный, но совершенно дремучий в оценке разнообразных художеств, посмотрел фильм и ужаснулся.

— Кошмар, — честно поделился он впечатлением. — Более убогого изображения подростков в жизни не видел! Недавно я шел по улице, здесь, на Воробьевых горах, а впереди меня — два пионера. Они разговаривали о радиоэлектронике. Какими интересными и абсолютно непонятными мне мыслями они обменивались! Я таких слов прежде и не слышал. Это новое поколение России, ее будущее. А ты показываешь ублюдков, недоумков, разговаривающих одними междометиями: «Э, мэ, гы...» Они же ни одной мысли не могут связать до конца. Их волнуют одни лишь низменные инстинкты. Какое-то повальное половое очумение...

Он страшно ругался, я был в состоянии шока.

Отношения мои с начальниками застойных времен, надо сказать, строились довольно занятно. Ко мне они относились вообще-то с симпатией, вызванной, как я теперь понимаю, двумя факторами: первым и, судя по всему, главным было мое нееврейское, арийской чистоты славянское происхождение, вторым — то, что я был не блатным. И то и другое начальники в массе своей любили. Тем более что какое-то время кинематограф казался исключительно еврейским делом: Райзман, Хейфиц, Козинцев, Донской, Эрмлер, Зархи, Арнштам, Рошаль — можно было бы еще долго перечислять.

Так что руководителям кинематографа было крайне приятно видеть в моем лице редкое исключение из неприятного правила. Я ощущал изначальную теплоту в их глазах: вот-де совсем молодой, перспективный малый и совершенно не еврей.

Правда, после просмотра любых трех кадров моих лент изначальная теплота как-то стремительно выветривалась, и из тех же, еще недавно таких приветливых глаз тоскливо сквозило: «Уж лучше бы ты был еврей, лучше пропихнули бы тебя на студию сверху, но снимал бы нормально...» Когда они начинали высказываться о просмотренном, я уже получал от них по тройной дозе — за то, что снял, и за то, что не блатной и не еврей, а такого наснимал.

Сизов крушил меня беспощадно. Он страстно посылал меня из нокдауна в нокдаун еще и потому, что незадолго до того назначили нового кинематографического министра — Филиппа Тимофеевича Ермаша, который сразу же прославился тем, что в пух и прах разнес замечательную картину моей однокурсницы Динары Асановой по сценарию Юрия Клепикова «Не болит голова у дятла».

Глава из готовящейся к печати книги «Асса» и другие сочинения этого автора» См также «Искусство кино», 1997, № 6

Разнес он ее по тем же мотивам и почти теми же словами, что Сизов мою. Так что когда я появился со своими банками пленки в комитете, тамошние видавшие виды редакторы поседели от ужаса. Они поняли, что та картина плюс эта — два сапога пара и обе вдвоем тянут на какое-то новое шахтинское дело против окопавшейся в кинематографе антипартийной группы, жаждущей опорочить светлое советское детство.

Шли дни. Ермаш мою картину смотреть не торопился. Отдыхал после первого разноса, приглядывался к новой обстановке. Думаю, припомнил и закон контраста.

Через неделю, явившись в кабинет Сизова, я увидел его с опрокинутым лицом.

— У тебя копия-то уже напечатана? — обескураженно спросил он.

— Напечатана, а что?

— Да понимаешь, министр хочет послать фильм в отборочную комиссию Западноберлинского фестиваля.

Был 1974 год. Западный Берлин до того времени оставался единственной столицей, решительно не пускавшей к себе соцстраны. Он как бы выполнял миссию форпоста свободного западного кино. Слова Сизова показались мне в высшей степени странными. Я уже знал, что снял фильм про дебилов, но почему именно дебилы должны представительствовать от имени лагеря мира и социализма?

На следующий день меня вызвали в первый отдел, дали заполнить какую-то безумную анкету, велели сфотографироваться, как в тюрьме — в фас, в профиль и еще раз в профиль, и все время говорили: «Срочно! Срочно! Дорога каждая минута!» Примерно через месяц я обнаружил себя в Западном Берлине, в роскошном отеле «Цоо-Паласт» в странной компании замминистра кинематографии Владимира Николаевича Головни и члена жюри от СССР Ростислава Николаевича Юренева.

Естественно, был шок от Западного Берлина, от того, что все цвело, трепетали разноцветные флаги, играли оркестры, к подъезду подкатывали авто, приглашая куда-то ехать. Все казалось наваждением: зачем я здесь?

Тем не менее настал момент фестивального просмотра. Меня привезли на «Мерседесе» к кинотеатру, ввели по алой дорожке, посадили рядом с бургомистром Западного Берлина. С другой от меня стороны сидел советский посол.

За два часа до просмотра я сходил с ума от страха, что никто не придет, но зал «Цоо-Паласт» был набит битком: дамы в бриллиантах, мужчины в смокингах.

С изумлением глядя на этот полный зал, я силился понять, что привело сюда этих людей. Ну, ладно, в нашем нищем отечестве, где зимой уже в четыре вечера темно, холодно и некуда деться, можно затащить каких-нибудь уродов на фильм про пионерское детство. Но в этой цветущей стране, где всюду музыка, нарядные люди сидят в сотнях кафе, какой дурак пойдет смотреть мою картину? Позднее, бывая на фестивалях, я все время задумывался о том же: ради чего приходят они смотреть картины какого-то русского режиссера про непонятную им жизнь? Кстати, количество дураков было немалым, особенно если говорить о фестивалях и прочих показах в целом, а при личных встречах и разговорах выяснялось, что не совсем уж они и дураки.

Начался показ, и тут я чуть не умер со стыда и ужаса. На экране была не та эталонная копия, которую мы с Калашниковым кропотливо и долго готовили, уточняя каждый оттенок зеленого, коричневого, голубого, а бросовая первая копия, присланная нами для технической разметки субтитров. О халатности и равнодушии совэкспортфильмовцев я слыхивал и раньше, но такого и вообразить не мог.

Оказалось, для публики, увы, это было не так уж важно. До конца фильма в зале царила полная тишина, никто не улыбнулся, не хихикнул, ничем не проявил своего отношения. Неужели провал? Нет, оказалось, такова манера немцев реагировать. Фильм закончился, зал аплодировал. Вроде обошлось.

Затем мы поехали на виллу посла. По дороге он объяснил мне, что я должен вести себя как хозяин виллы, будто бы я в ней живу и сам устраиваю прием по случаю фестивального показа.

Напоминаю, был 1974 год. В отечестве зверствовали ОВИРы, травили Солженицына, давили инакомыслящих. А здесь шикарный бомонд катил на лиму-

зинах на как бы мой прием; я с дурацким видом, нелепо улыбаясь, пожимал каким-то людям руки, не в силах даже примерно понять, кто есть кто; все в неописуемых количествах поглощали черную икру (гемоглобин после этого, полагаю, подскочил у каждого со страшной силой) и водку. Хотя посол велел мне пить только по глоточку из рюмки (что я и делал), но все подходили, все чокались, и где-то на двухсотом поздравлении уже с трудом соображалось, кто я такой и как здесь оказался.

На закрытии фестиваля меня посадили не вместе со своей делегацией, а где-то сбоку. Это внушало известные надежды, хотя не слишком уверенные. К досаде я прожег сигаретой пиджак, других нарядов у меня не было, так что на торжественном акте я присутствовал с дыркой на боку.

Награды, как и обычно, объявлялись от низшей к главной, и когда их уже было вручено десяток, я понял, что мне ничего не светит — оставались только две главные премии. И тут объявили: приз за лучшую режиссуру вручается Сергею Соловьеву за фильм «Сто дней после детства». Это был невиданный подарок. Не сомневаюсь, что Ростиславу Николаевичу Юреневу как члену жюри достаточно пришлось поработать, чтобы он свалился мне на голову. Я поднялся на сцену, Клаудия Кардинале вручила мне «Серебряного медведя», мы расцеловались, я затряс в воздухе статуэткой, потом все обнимались и целовали меня, потом был заключительный фестивальный банкет.

Берлинские газеты очень уважительно написали о картине, обо мне, о моем призе и даже о том, что у меня «лицо молодого боксера», но все же не удержались сообщить, что на заключительном банкете присутствовали Кёрк Дуглас с супругой, Ален Делон с супругой, Франсуа Трюффо с супругой, Жан-Люк Годар с супругой и Соловьев с Головней.

Обмывание призов происходило капитально: с дикого похмелья я потерял сафьяновый футляр и вез через границу своего медведя завернутым в грязную рубаху, не понимая, почему на проходе через контроль зверски начинает свистеть сирена. Пограничник предложил снять часы, вынуть ключи, пока я, наконец, не вспомнил про медведя в рубахе.

Медведем этим я, конечно же, обязан Ермашу. Это он признал «Сто дней после детства», настоял, чтобы картину послали на фестиваль. И победе моей радовался больше меня самого, словно не я, а он получил награду.

Как всегда было и есть, власти наши не знают удержу ни в хуле, ни в хвале, ни в унижениях, которым они подвергают творцов, ни в милостях, которыми их же осыпают. После «Ста дней...» на меня покатился обвал всех премий, какие только возможно получить. За «Красной гвоздикой», премией Московского комсомола, последовала премия Ленинского комсомола, затем — Государственная премия. До Нобелевской не дошло, видимо, по чистой случайности, но если бы мне ее дали, ни на секунду не усомнился бы, что так и надо. Я уже привык к похвалам и наградам, освоился в новой жизненной полосе и жил с внутренним ощущением, что иначе и не должно быть.

В числе выпавших мне милостей (шедших, естественно, от Ермаша, но как бы анонимно — в лицо я его не видел) было и приглашение возглавить жюри кинофестиваля в Риге. Раньше меня и к Сизову в кабинет не пускали, а тут — председателем жюри! Естественно, я великодушно согласился оценить работу своих коллег, сшил себе по этому случаю костюм-тройку и поехал в Ригу.

Когда уже состоялась церемония закрытия фестиваля, я шел в своем новеньком костюмчике с жилеткой, на лацкане иконостасом были навешаны значки всех премий, со мной была Людмила Чурсина, которую я, к тому времени уже хорошо выпив, фривольно обнимал ниже талии. Чурсина была вдвое выше меня ростом, одета в роскошное вечернее платье с таким декольте, что платья как бы вообще и не было; одной рукой держа кинозвезду за бедро, я прижимал ее к себе, в другой — вертел дымящуюся сигару. Мы шли по узенькому коридорчику, соединявшему ресторан и гостиницу, и носом к носу уперлись в шедшего навстречу Ермаша. Разойтись было никак невозможно, разве только втиснувшись в стену. Мы на мгновение остановились, он осмотрел меня с ног до головы, задержал взгляд на Люсе, секунду помолчал, затем, показав пальцем на толстенную сигару, с насупленной строгостью сказал: «Старик, а вот это, по-моему, уже лишнее».

Это было единственное от него поздравление, не анонимное, а лично высказанное.

Картина Ермашу всерьез понравилась, но импонировало ему опять-таки и то, что я не еврей, что не пытаюсь удрать за бугор, куда навострились многие из моих коллег, что он как представитель нового поколения кинематографических руководителей оказался прав в споре с руководителями-рутинерами, отнесшимися к «Ста дням...» резко отрицательно. Счастье Ермаша было одним из самых радостных событий в моей жизни, оно определило весь характер наших дальнейших взаимоотношений. Никогда за все годы своего сидения в министерском кресле Ермаш меня не топил. Случалось, он пугался за себя, а кстати, и за меня, пускался на хитроумные маневры, чтобы опасные ситуации нейтрализовать, но не было случая, чтобы он пытался меня подставить или угробить, утопить какую-то из моих работ.

К тому же он отличался цепким, хватким продюсерским складом ума.

Сразу же по завершении «Ста дней...» я начал приставать к нему со сценарием «Спасателя». В ответ он кисло морщился, а в один из моих приходов к нему сказал:

— Ты же вышел уже в художники совершенно другого масштаба. Подумай, какой потрясающий можно снять фильм. Помнишь Вертинского? Ведь у нас же есть актер, который может его гениально сыграть.

— Кто?

— Не я ж режиссер, ты... Думай.

Я сидел у него в кабинете, думал, никто не приходил в голову.

— А-а, не вспомнил?.. Ну, как же? Смоктуновский!

Действительно, подумал я, Смоктуновский!

— Я тебе для этого фильма весь мир раком поставлю. Будешь снимать в Париже, в Шанхае, в Америке, где он пел, где тебе для фильма понадобится. Но, разумеется, в конце он должен целовать землю у Белорусского вокзала.

Последняя фраза не могла быть иной. Но я тоже был заидеологизирован, правда, в обратном направлении, и не мог в то время представить, что целовать землю у Белорусского вокзала не означает ничего иного, как целовать землю у Белорусского вокзала — в этом нет ни холуйства, ни раболепства перед властью. Тем более что на самом деле так и было: целовал Вертинский землю у Белорусского вокзала. Одновременно с этим у него уперли чемодан. Мне же это целование казалось какой-то жуткой изменой либеральным идеалам. Какая, правда, абсолютная дурость, а?

— Я как-то больше люблю людей, — насупившись, либерально отвечал я, — которые если уезжают, как Бунин, то не возвращаются целовать землю у Белорусского вокзала. А если остаются, как Ахматова, то тогда и не уезжают и опять-таки никакой такой земли целовать им не приходится.

Ермаш на меня посмотрел с сожалением как на полного идиота, в чем был вполне прав. Мое измученное мастурбационным либерализмом сознание наложило страшное табу на все, что могло означать измену высоким идеалам диссидентства, и, увы, никак не могло принять дельного и здравого предложения министра.

«Спасателя» же мне снять удалось, хотя пробивание его, а потом и сдача растянулись на годы. Сначала мне пришлось снять в Японии «Мелодии белой ночи», картину Ермашу, а кстати, и Сизову очень понравившуюся. На гребне начальственного благоволения я вновь заявился к Ермашу со сценарием «Спасателя», который до того уже был зарублен Сизовым, жестко начертавшим на титульном листе: «Фильмов о самоубийцах студия «Мосфильм» не ставила и ставить не предполагает».

В комитете в этот момент произошли перемены. Покинул свой пост осточертевший всем главный редактор Главной сценарно-редакционной коллегии Даль Орлов, и его место занял пока что мало известный кинематографистам Анатолий Богомолов.

Увидев меня, Ермаш спросил:

— Ну что, хочешь, чтобы я почитал сценарий, или отдадим его сначала Богомолову?

— Не знаю.

— Тогда пусть прочитает сначала Богомолов. Потому что если я прочту и пошлю тебя на хер, то больше уже идти не к кому. А если Богомолов прочитает и пошлет, то ты придешь ко мне.

Я отправился к Богомолову. Дня через два он прочел сценарий, после чего состоялся следующий разговор:

— Грустно все это, Сергей Александрович, грустно, — сказал Богомолов, шелестя страницами сценария.

— Что?

— Ну как же? Обидно просто за вас. Талантливый вы человек, пробавляетесь вот такой беллетристичкой. А в литературе сейчас «Привычное дело» Белова, «Матренин двор» Солженицына, Распутин, Астафьев...

Я понял, что передо мной редкая сволочь совершенно особого масштаба, жулье, на котором и пробу ставить негде.

За время своего пребывания в должности главного редактора Богомолов проявил себя как один из самых крупных крокодилов, какие когда-либо в советском кино поперебывали. Наверное, в этом качестве он Ермашу и был нужен. При жутком главном редакторе — добрый, умный министр.

Чтобы больше не слушать про то, что Солженицын пишет лучше меня, я на всякий случай, как бы в яростном затмении ума, просто взял и, заорав как резаный, раскурочил в богомоловском кабинете конторский стул на мелкие части. Богомолов притих.

Памятуя слова Ермаша о том, что все же можно будет прийти к нему после того, как Богомолов пошлет меня очень далеко, я решил такой возможностью воспользоваться. Но как это осуществить? Попасть к Ермашу было не легче, чем сейчас к Черномырдину: он не принимал никого, кроме тех, кого лично сам вызывал. Просто так со стороны заявиться к нему было заведомо невозможно. Переминаясь с ноги на ногу, я долго гундел секретарю, что Филипп Тимофеевич разрешил мне в том случае, если когда такая необходимость возникнет... К счастью, в этот момент появился сам Ермаш, направляясь к себе в кабинет, на ходу бросил:

— Какие проблемы? Заходи!

Я зашел, объяснил, что вот настал момент, о котором он предупреждал: Богомолов сказал, что ни за какие коврижки не разрешит «Спасателя».

— Прочитайте сценарий, Филипп Тимофеевич.

При слове «прочитайте» Ермаш на глазах скис, все его веселье и бодрость мгновенно выветрились.

— Вот это? — спросил он, указав на толстый, в картонном переплете сценарий, торчавший у меня под мышкой. Сценарий действительно был объемистый — девяносто восемь страниц. Лицо у Ермаша скукожилось в предчувствии того, что все это, коли уж он обещал, придется читать, но потом, какое-то время помаявшись, он с надеждой выдавил:

— Слушай, а ты не мог бы мне его рассказать?

— Как рассказать?

— Так. С подробностями, чтобы я мог себе представить, что это за история.

Читать ему убийственно не хотелось.

— С чего у тебя там начинается?

— Утро... — нерешительно протянул я. — Такое раннее, раннее утро...

— Так, — одобрил меня министр.

— Даже рассвет еще не начинался...

— Так. Понимаю.

— Выходят три человека...

Минут через десять рассказа я поймал себя на том, что с огромным удовольствием во всех подробностях, изображая жестами и телодвижениями, как идут титры, затемнения, наплывы, панорамы, пересказываю ему свой сценарий. Ермаш уважительно слушал, иногда просил что-то уточнить («А она-то откуда это знает? А-а, да, да, я пропустил...»). В этой суровой атмосфере я дошел, наконец, до финальной точки рассказа.

— Ну, и что тут дурного? — спросил Ермаш.

— Сам не знаю.

— Нет, Анатолий тут не прав, мы его поправим. История мне определенно нравится. Сценарий ты оставь.

— Зачем?

— Я попрошу его еще раз прочитать.

Благодаря этому случаю я открыл в себе странную любовь к пересказыванию фильмов (сейчас она меня оставила, но достаточно долго я был в ее власти), что сильно пошло во вред Алексею Герману.

Когда-то он показывал мне свои «Двадцать дней без войны», еще когда они не вышли на экран, показывал и «Лапшина», когда тот залег на полку. У меня образовался некий род профессии: я наблатыкался (здесь это самое точное слово) со всеми деталями и подробностями пересказывать запрещенную Лешину картину всем желающим московским интеллектуалам — кинорежиссерам, артистам, творческой элите. Пересказывал я виртуозно, шлифуя пересказ от раза к разу, оснащая новыми подробностями, деталями, забывая прежнее (тем более что картину видел я всего только раз), так что в последних версиях это было уже чисто моим сочинением, кое-как связанным с первоисточником.

Наконец, картину приняли. Первый московский показ состоялся в кинотеатре «Звездный». Зал был набит битком, и все это на девяносто девять процентов был тот зритель, которого я завлек своими рассказами. И во второй раз картину я смотрел с огромным удовольствием, но, выходя из зала, слышал чуть ли не от каждого десятого: «Старик, а у тебя-то было лучше!..»

Ермаш запустил «Спасателя», я же, в свою очередь, снимая фильм, совершенно не собирался бросать вызов тоталитаризму, не нарывался на мученический венец бескомпромиссного художника, напротив, старался сделать картину спокойную, уравновешенную. Но как только показал ее Сизову, реакция его оказалась совершенно жуткой и, главное, мне непонятной. Только потом дошло — почему. Оказывается, за два дня до сдачи картины наши войска вошли в Афганистан. А у меня весь фильм героя провожают в армию. И всем, кроме меня, особой страстью к чтению газет не отмеченного, становилось ясно, что это долгая эпитафия моему молодому герою.

Восемь месяцев длилась занудная эпопея сдачи фильма. На этот раз вместо обычных сокращений был применен новый иезуитский метод — досъемки. Редакторы, киноначальники (более всех старался заместитель Ермаша Борис Павленок) требовали прояснить все: что герой жив, что он вернулся из армии невредимым, что никакого Афганистана в его жизни не было. Я тупо доснимал, вставлял разжевывающие куски текста, правда, перезапись делал по-особенному — для чего, объясню позже. Картина разбухла на пятьсот метров.

Ермаш вроде бы был готов принять картину в таком виде, но не ощущал уверенности, что ему самому удастся сдать ее своим начальникам — членам Политбюро. Наконец, его осенило. Помощником у него служил Володя Черненко, сын Константина Устиновича, к тому времени в окружении Брежнева набравшего могучую силу. Ермаш попросил Володю показать фильм папе на даче — как-нибудь под хорошее настроение. Володя с готовностью взялся выполнить просьбу — картина ему нравилась, он хотел мне помочь.

В ближайшую же субботу, как рассказывал потом, он усадил папу смотреть «Спасателя». Константин Устинович, думаю, тоже порадовался, что автор не еврей и не блатной, но после первых же кадров он стал мучительно тосковать, а на второй части впал в тяжкий сон, продолжавшийся до конца фильма.

— Ну? — спросил Володя отца после просмотра.

— Ничего. Только что-то не очень понятно. К чему это все.

— Непонятно? — жестко переспросил Володя. — Завтра нужно будет тебе посмотреть ее снова.

— Нет! — замотал головой измученный Черненко. — Скажи, что картина хорошая. Хорошая, и все...

Так «Спасатель» был принят и оказался на Венецианском фестивале.

Уже в Венеции за два часа до просмотра я вошел в проекционную кабину и поставил перед механиком большую бутылку «Сибирской», последней новинки отечественной ликеро-водочной промышленности.

— Рашен режиссер, — сказал я, показывая на себя. — Водка, — добавил я, показывая на водку.

— О-ля-ля, — сказал механик.

— Водка тебе, мне монтаж.

— Как монтаж? — спросил механик по-ихнему.

— Картина моя — что хочу, то и делаю.

Итак, тут же в проекционной я сел за монтажный стол и вырезал все пятьсот метров павленковских досъемок и прояснений (о том, чтобы при этом не возникало в фонограмме швов, я позаботился при перезаписи). Эти вырезанные метры доныне храню дома на телевизоре в виде памятной пирамидки.

Дальнейшие отношения с Ермашом по-прежнему складывались забавно. Я начал писать сценарий о художнике Сороке и понимал, что министру это имя ничего не скажет. Он знает Репина, Сурикова, не исключено, что и Врубеля, меньше шансов у Венецианова, у Тропинина наверняка не очень, а Сорока — тут уж полный туман.

Сороку, к сожалению, знают немногие. Хотя это, не преувеличиваю, великий художник. Всю свою жизнь он прожил крепостным, но, как бы вопреки судьбе, он рисовал своих мучителей красками гармоничными и светлыми, а мир — божьим раем. Личная его судьба была трагичной. Многие прославленные мастера тех лет признали исключительный талант Сороки, добились его выкупа на свободу, но в самый канун ее обретения художник поругался со своим барином и тот прилюдно высек его на конюшне, наплевав на то, что тот уже почти не был его рабом. К тому же у Сороки была неразделенная возвышенная любовь к дочери барина, и потому унижение оказалось для него совсем непереносимым — он повесился...

Понимая, что про Сороку Филипп Тимофеевич никогда ничего и слышать не мог ввиду специфики своего партийного образования и занимаемой должности, я притащился к нему в девять утра с папкой репродукций под мышкой, зашел в кабинет и застал Ермаша то ли в состоянии легкого похмелья, то ли тяжкого гипертонического криза: лицо было огненно-красного цвета, руки подрагивали. «Чего хочешь?» — спросил он. В ответ я тупо стал сдвигать с его стола календари и пепельницы и раскладывать повсюду картинки Сороки. Он мучительно слушал меня, попутно бросая взгляд на картинки. Я чувствовал, что он хочет мне помочь и силится найти какую-то зацепку, оправдывающую появление фильма о художнике.

— Слушай, тут есть одна мысль, которая поможет нам все это дело удержать. Сороку нельзя назвать счастливым человеком, правда? Он ведь тоже мучился определенного рода несвободой? Но не унизился же до того, чтобы изображать свою родину гнусной помойкой?

Сказав это, Филипп Тимофеевич тут же осекся, понимая, что с этим наспех сочиненным концептом далеко не уедешь.

— Да, да, да, Филипп Тимофеевич, — старался поддержать я его гаснущую надежду. — Именно это, именно это...

Ермаш тяжело огляделся, еще раз мутно осмотрел раскиданные по кабинету репродукции и спросил:

— А такой же подборочки про БАМ у тебя нет?

Подборочки про БАМ у меня не было...

Был еще случай, когда он мне предлагал совершенно фантастическую вещь, которую только по глупости, по детской идейной зашоренности я не оценил и не понял. Близилось семидесятилетие советской власти, Ермаш меня вызвал...

— Подумай, сейчас мы опять будем выбрасывать дикие государственные деньги, чтобы с какими-нибудь придурками в который раз штурмовать Зимний. Ну, сколько можно! Я тебе дам золотую тему. Я весь Союз раком поставлю, только сделай это: Александр Александрович Блок. «Двенадцать», символистская эпоха кризисов, Россия, задыхающаяся от своих собственных миазмов, вздох революции...

Отказываться мне было неудобно, да и отказываться от таких предложений надо умеючи.

— Ну, это же смешно, Филипп Тимофеевич! — сказал я. — Ну, возьмем мы на роль Блока какого-нибудь актера Пупкина из Студии киноактера, и все будут называть его Александром Александровичем. Ну, какой же он Блок — все знают, что он Пупкин.

Ермаш задумался.

— Понимаю. Это серьезно. Вот что: помнишь бергмановских актеров — какие у них всех лица! Возьми неизвестного у нас шведского артиста, похожего на Блока, тем более что у него много было разных кровей, и пусть этого никому не известного у нас артиста все и называют Александр Александрович Блок.

Тут уже мне пришлось выкладывать свой последний диссидентский козырь.

— Когда должна заканчиваться картина? В семнадцатом году, когда он писал «Двенадцать», или в двадцать первом, когда он умирал от ужасов советской власти?

— Что за идиотский вопрос? Конечно, в семнадцатом. «Двенадцатью» все должно и закончиться.

Сегодня для меня никакой проблемы в выборе не было бы. Ведь можно было сделать фильм разумно, цельно, серьезно — так, чтобы дать понять, даже и не доводя события до двадцать первого года, что в нем неминуемо ожидает Блока. Увы, либеральная дурость не позволила мне согласиться на эту работу...

Накануне V съезда кинематографистов Ермаш позвонил мне домой.

— Ты как-нибудь собираешься защищать комитет?

Естественно, я понимал, что речь идет о защите прежде всего самого Ермаша.

— Собираюсь, — согласился я.

В своем выступлении я заготовил посвященный Ермашу абзац. Если бы мне дали слово, наверное, и меня не выбрали бы в прогрессивные секретари, как не выбрали Никиту Михалкова, пытавшегося защитить Бондарчука. Но, к лучшему это или к худшему, времени для меня не хватило, и в подтверждение того, что свое обещание Ермашу я все-таки сдержал, могу сослаться лишь на стенографический сборник-отчет «Пятый съезд кинематографистов СССР», где помещены не только протоколы произнесенного с трибуны, но и тексты, заготовленные для выступлений несостоявшихся, в том числе и для моего.

Вот что я намеревался тогда сказать:

«Следует поостеречься, наверное, и от критической истерики. Сегодня, как воздух, необходима здравая объективность. Вот, к примеру, сегодня модно ругать министров. Однако сделаны за последнее время и картины Михалкова, Абдрашитова, Губенко, Асановой, Арановича... Их необходимо было запланировать, санкционировать запуск, принять и снова сдать в общественнонеблагоприятной обстановке, о существовании которой сказал XXVII съезд КПСС. Справедливости ради нужно сказать, что этим занимался председатель Госкино товарищ Ермаш. Процесс был трудным, неоправданно болезненным, происходил зачастую в жестких и несправедливых спорах с авторами, но существовал. Хотя и ошибки товарищем Ермашом тоже совершены большие. Наибольший вред нанесли ошибки кадровые».

Далее, уже без всяких попыток оправдания, я говорил о Павленке, о крокодиле Богомолове, о их тонком собрате из Гостелерадио Хессине.

В ходе революционных преобразований, проводимых нашим прогрессивным секретариатом, то и дело раздавались голоса: с Ермашом пора прощаться, пора его убирать. Лично мне ни прощаться, ни убирать его не хотелось, никогда я этих призывов не поддерживал, но голос мой услышан не был.

Сейчас мы иногда встречаемся — очень по-приятельски, по-дружески. Я Ермашу очень благодарен — он мне часто помогал и много сделал, чтобы состоялась вся середина моей жизни. Думаю, в ряду номенклатурных начальников времен стагнации он — одна из самых интересных, самых дельных фигур...

Литературная запись А.Липкова

В.БАСКАКОВ

Энергия правды

«Если дорог тебе твой дом». В.Ордынский, К.Симонов, Г.Жуков

Почти тридцать лет назад на экраны вышел фильм «Если дорог тебе твой дом». Вышел на экран, наверное, громко сказано, но об этом ниже. Да и что, спрашивается, за событие — выход еще одного документального фильма, разве мало было в ту пору такого рода премьер?

Но дело в том, что это была не просто премьера, да и фильм был не совсем обычный.

Это все-таки было событие, и событие принципиальное.

Фильм об обороне Москвы задумал Константин Симонов. Ему непременно хотелось сделать документальную ленту о тех фактах, о которых умалчивалось в официальной истории не только при Сталине, но и при Хрущеве, и при Брежневе.

И еще.

Симонов стремился громко сказать о Жукове, который в то время был, по существу, под домашним арестом. О нем не упоминалось даже в юбилейных статьях, посвященных Московской битве.

А Симонов знал Жукова еще со времен Халхин-Гола. Правда, в Отечественную войну ему не приходилось близко общаться с маршалом — Сталин через

«Если дорог тебе твой дом». Авторы сценария Е Воробьев, В Ордынский, К Симонов Режиссер В Ордынский Оператор В Николаев «Мосфильм» 1967

Берию строго следил за тем, чтобы у Жукова не было «лишних» контактов, но после войны и особенно в пору, когда Жуков был окончательно отстранен от военных дел, Симонов часто встречался с ним на даче, где постоянно жил маршал. Встречался он и со сподвижниками Жукова — Василевским, Коневым, Рокоссовским. Он знал о всех перипетиях отстранения Жукова от должности лучше, чем кто-либо другой.

Да и вообще все, что связано с армией, всегда интересовало Симонова. Пожалуй, у нас не было человека, даже среди историков, который на таком высокопрофессиональном уровне знал бы все об Отечественной войне.

Для создания фильма Симонов собрал крепкую команду. Он обратился к молодому в ту пору режиссеру Василию Ордынскому, недавно поставившему фильм «У твоего порога». Симонова привлекла правда обстановки, сложившейся под Москвой осенью 41-го, и точность деталей военного быта, показанных в картине.

Для написания сценария Симонов обратился к своему старому знакомцу еще по фронтовой корреспондентской работе Евгению Воробьеву. Да и сам Ордынский был фронтовик, командир роты, дошедшей до Берлина. Он мне рассказывал, что в его роте служил оружейным мастером сержант Калашников, будущий создатель знаменитого автомата.

Получалось, что фильм создавали люди, знающие войну не понаслышке. Сам Симонов поездил по многим участкам фронта, был и под Москвой. Евгений Воробьев, военный журналист рангом пониже, сотрудник газеты Западного фронта, тоже много повидал. Этот фронт в приграничных сражениях был разгромлен и окружен, потом воссоздан и два месяца держался в Смоленской операции, затем, уже в начале октября, мощными танковыми клиньями фон Бока, Гота, Гудериана, Гепнера рассечен и окружен в районе Вязьмы. И наконец уже по существу новый Западный фронт во главе с Жуковым остановил противника у самых стен Москвы, а затем, сломав клинья фон Бока, Гудериана, Гота, Гепнера, нанес вермахту первый во второй мировой войне сокрушительный удар и отбросил от столицы.

Случилось чудо.

Эти события и есть основа сюжета фильма. Картина создавалась людьми, видевшими войну с разных высот и разных позиций. И это давало ленте энергию правды.

Фильм решили ставить в мосфильмовском Экспериментальном творческом объединении Григория Чухрая, считая, что здесь легче обойти цензурные рамки. Дикторский текст, по примеру Михаила Ильича Ромма, недавно поставившего «Обыкновенный фашизм», читал Василий Ордынский, и читал хорошо.

Конечно, в фильме использованы и многочисленные весьма впечатляющие съемки, сделанные фронтовыми операторами. Но эти кинодокументы, многие из которых стали известны еще по знаменитому фильму «Разгром немецких войск под Москвой» И.Копалина и Л.Варламова, удостоенному в 1943 году премии «Оскар» в США, были использованы авторами строго, без излишнего пафоса. Знаменитые кадры хроники были точно смонтированы и усилены интервью с участниками битвы.

Фильм начинался показом развалин ставки Гитлера в Восточной Пруссии и фразой дикторского текста: «Тысяча сто километров до Москвы». И дальше шел правдивый рассказ о трагическом начале войны.

Авторы, начиная работу над картиной, решили взять интервью у опального Жукова — главного героя великой битвы. Это было совсем не просто в ту пору. Маршалу запрещалась всякая общественная деятельность. Когда авторы обратились в Министерство обороны с просьбой снять маршала в подмосковном поселке Перхушково, где находился его командный пункт осенью и зимой 1941 года, им ответили отказом. И тогда они решили, по существу самовольно, записать интервью на казенной даче маршала в районе Рублевского шоссе. Им хотелось не только прояснить историческую истину о великой битве, но и создать кинематографический портрет полководца, передать черты его личности, характера. И, безусловно, им это удалось.

Вероятно, маршал, человек сугубо военный, не привык к такого рода публичности — в годы войны кинооператорам и фотокорреспондентам по соображениям секретности (а вернее, по личному указанию Сталина) было запрещено его снимать. Правда, было разрешено сделать несколько кадров — один в штабе Западного фронта в Перхушкове, другой — под Берлином и третий — подписание акта капитуляции фашистского рейха. Эти кадры вошли в заказные полнометражные фильмы. После войны Жуков оказался в опале, а в те три года, когда от ссылки до ссылки он был в руководстве армией, его снимали лишь по официальным случаям.

К.Симонов и В.Ордынский сумели создать, снимая это «дачное» интервью, обстановку доверительности, естественности. Жукову было совсем не просто включиться в съемку — диги, тонвагены, осветительные приборы, суета ассистентов. Но маршал уже после первого вопроса, заданного Симоновым, сосредоточился и сразу увлекся рассказом, как бы не замечая кинематографические атрибуты. В кадре: писатель в белой рубашке, режиссер в спортивной безрукавке и маршал в полной военной форме — так, очевидно, ему было привычнее, удобнее. Жуков говорил больше часа, рассказывая о тех днях и ночах, которые были для него и для всей страны судьбоносными. И в процессе рассказа раскрывался полководец и в то же время человек, обладающий уникальной памятью, зорким глазом, большой культурой.

Во время импровизированного часового рассказа, где содержался совершенно новый, неизвестный до той поры зрителю и читателю материал о трагических событиях осени 41-го, когда судьба Москвы висела на волоске, когда Сталин с тревогой и трепетом спрашивал Жукова: «Удержим ли мы Москву? Скажите честно...», — во время этого рассказа маршал ни разу не оговорился, не сбился, он говорил четко, вслух осмысливая те страшные дни и ночи.

Но тогда это киноинтервью целиком никто не увидел. В фильм попала лишь небольшая часть записи. Но и этот отрывок серьезно обогатил картину. А часовой рассказ маршала пролежал в Госфильмофонде почти двадцать пять лет и был использован полностью лишь в фильме Игоря Ицкова и Марины Бабак «Маршал Жуков. Страницы биографии».

Этот рассказ и кадры фильма «Если дорог тебе твой дом» показали, каких нечеловеческих усилий стоили и командованию фронтом, и солдатам эти первые победы. Не имея превосходства ни в пехоте, ни в артиллерии, ни в танках — их было совсем мало, — войска Жукова сумели остановить танковые армии вермахта у самых стен столицы, а затем вместе с фронтом Конева перейти в контрнаступление.

Участие действующих лиц великой битвы в создании картины придало ей и достоверность, и познавательный потенциал. Картина впервые внятно рассказала о той катастрофической обстановке, которая сложилась на фронте летом и осенью 1941 года.

На ожившей немецкой штабной карте — непрерывно меняющаяся линия фронта, очерченные синим карандашом немецкого штабного офицера круги и овалы — это те страшные котлы, в которые попадали наши дивизии, корпуса и целые наши армии — сотни тысяч пленных.

Смоленское сражение. На немецкой карте текст: «Группы армий Тимошенко» — так называли в генштабе вермахта Западный фронт. Этот фронт был новый, старый Западный фронт разгромлен и окружен за Днепром, Припятью, Западной Двиной. К новому командующему маршалу Тимошенко (прежний — генерал Павлов и его штаб уже были расстреляны) гитлеровские генералы относились с известным пиететом, видимо, потому, что Тимошенко, как Якир и Уборевич, учился в Германии и был, по существу, единственным, кто остался из руководителей военных округов после 1937—1938 годов. Симонов не переоценивал полководческие способности Тимошенко, памятуя знаменитое Харьковское окружение в 1942 году, но считал, что в 41-м в Смоленском сражении он вел себя мужественно, а перед войной проявил серьезные военно-административные способности — он начал спешно реформировать армию, расформировал большую часть кавалерийских дивизий, создавал механизированные корпуса и танковые дивизии. При его содействии были освобождены из тюрьмы случайно не расстрелянные к 1940 году командиры и среди них будущие комфронта Рокоссовский, командармы Горбатов, Богданов, Соломатин и другие. Он выдвинул на командные должности многих весьма подготовленных преподавателей академий, не считаясь с их биографиями (они в большинстве своем были беспартийные, как, к примеру, маршалы Говоров, Баграмян, а многие вообще из «бывших» офицеров). В ту пору это было смелостью неслыханной.

Но в картине была и такая сцена. Канун войны — весна 41-го. Первомайский парад в Москве. Нарком Тимошенко по пути на трибуну мавзолея здоровается с военными атташе зарубежных стран. Вот он пожимает руку германскому генералу... Стоп-кадр. И следующий кадр: танковая армада вермахта переваливает через границу и стремительно движется в глубь страны. Вообще в картине немало таких приемов контрастного монтажа.

Зима 1941-го. По безлюдной Красной площади метет снег. А в фонограмме звучит музыка — это немецкие победные марши, слышится лязгание танков, воскли-

цания «Зиг хайль»... Это парад, который хотел провести Гитлер на Красной площади. И дикторский текст: «Они были в двадцати семи километрах отсюда. Были...»

Как известно, на Красной площади состоялся иной парад — 7 ноября 1941 года.

Замечу, кстати, что когда сегодня пересматриваешь этот фильм кадр за кадром, явственно чувствуешь влияние великой философской картины «Обыкновенный фашизм». Разумеется, эти явления несопоставимы. Но дыхание роммовской ленты здесь несомненно.

Фильм К.Симонова, Е.Воробьева, В.Ордынского раскрыл суть трагедии, которая произошла в начале октября 1941 года. Об этой трагедии историки старательно умалчивали. Здесь же авторы разыскали живого свидетеля тех событий — генерала Лукина. Он командовал одной из пяти армий Западного и Резервного фронтов, попавших тогда в окружение, и ему было поручено объединить усилия всех войск, сражавшихся в огненном кольце. Тяжелое ранение, плен, мучения после плена. Человек, потерявший ногу и руку, рассказывает о тех страшных днях и ночах.

Об этом окружении рассказывает и тогдашний командующий Западным фронтом Иван Степанович Конев. Он говорит о недостатке сил и средств, о многократном превосходстве противника в танках. Но наши войска героически сопротивлялись и задержали дивизии вермахта более чем на неделю. А если бы они, утверждал с экрана маршал, стали беспорядочно отступать, то втащили бы противника «на своих плечах» в Москву, так как у немцев все было механизировано, а у нас артиллерия и тылы — на конной тяге.

В этом рассуждении командующего фронтом, который, впрочем, занимал этот пост немногим больше двух недель, имелся определенный резон. Но на просмотре материала фильма Георгий Константинович Жуков хитро улыбнулся и заметил: все это так, но выходит, что окружение — это хорошо. Он мог так сказать, ибо в ту пору ему пришлось спасать Конева от сталинского гнева. Правительственная комиссия во главе с Молотовым и Ворошиловым предложила отдать Конева под трибунал, и Сталин принял это предложение. Только чрезвычайная обстановка и заступничество Жукова спасли Конева от расстрела.

Интересен и рассказ К.К.Рокоссовского. Он говорит о тяжелейшем положении под Москвой, о напряжении всех сил каждого, кто тогда участвовал в битве, но не забывает упомянуть о резкости, с его точки зрения неуместной, своего старого товарища Г.К.Жукова. Словом, в фильме много ярких документов истории, интересных сопоставлений. Картина давала широкое представление о времени и о людях, связанных с этим временем.

Но фильм не избежал цензурных потерь.

Мне вспоминается, как Симонов, Воробьев и Ордынский сдавали картину в Госкино. На экране возникло фото 1936 года, на котором изображены члены Главного военного совета Красной Армии той поры. Здесь Тухачевский, Уборевич, Якир... Потом шло затемнение, и фигуры исчезали. И снова как будто то же фото, но уже в 1938 году: остались Ворошилов, Буденный, еще кто-то, но многие стулья пусты. Тех, кто на них сидел, уже нет — они расстреляны. Консультант — генерал, замначальника Главпура, а это была высшая инстанция для картин на военную тему, — предложил авторам убрать кадр: «Ну что он прибавляет фильму? А если эти люди были бы живы, что мы в июне 41-го до Берлина дошли бы?»

Константин Константинович Рокоссовский присутствовал при этом разговоре. И хотя реплика консультанта-генерала была явно бестактной — тот, видимо, забыл (а может быть, и не забыл), что рядом с ним сидит маршал, который в 37-м году был обвинен в шпионаже, снят с поста командира корпуса, арестован и три года был в заключении — тем не менее Рокоссовский очень спокойно, с присущей ему выдержанностью сказал: «Возможно, это и так. Но я хочу заметить, что наши фронты 22 июня возглавляли люди, которые в канун 37-го года не командовали даже дивизиями».

И Жуков, и Рокоссовский, и Конев, и Василевский прекрасно понимали, что одной из причин поражения Красной Армии в начальный период войны была гибель командных кадров в 1937—1938 годах. И совсем не просто было военачальникам в страшном 1941-м осознать, что они и только они должны брать на себя ответственность за судьбу войны, что им не на кого рассчитывать, что «мудрых указаний» не будет. Они постигали уроки неудач, учились на первых победах и упорно шли к вершинам полководческого искусства. Это было великое восхождение, которое запечатлено и в этой картине.

Однако фильм не встретил серьезной поддержки критики: две-три рецензии информационного характера — и все. Что-то настораживало власть предержащих и редакторов газет в этой ленте.

Это «что-то», конечно, правда.

«Если дорог тебе твой дом» не показывали по телевидению. Симонов обращался к председателю Гостелерадио, звонил в отдел пропаганды ЦК. С ним вежливо разговаривали, хвалили картину, обещали включить ее в одну из ближайших программ, но так и не показали. С фильмом получилось то же, что и с «Обыкновенным фашизмом» М.И.Ромма, с успехом прошедшим по экранам страны, но не показанным на ТВ. Михаил Ильич даже написал письмо Брежневу, но, как сообщает Валерий Фомин в своем архивном исследовании этого периода, ему позвонили по поручению первого заместителя заведующего отделом пропаганды ЦК А.Н.Яковлева и сказали, что ЦК порекомендовал воздержаться от показа картины по телевидению, чтобы не портить отношения с немцами.

Фильм «Если дорог тебе твой дом» вышел на экран весьма скромно. На премьерном показе, который состоялся в кинотеатре «Москва», случился некий казус. Симонов пригласил на премьеру Жукова, еще несколько генералов и среди них бывшего в войну редактором «Красной звезды» Д.Ортенберга. Жуков приехал в гражданском костюме с женой и сел, никем не замеченный, в партере. На сцену он выйти отказался. Но в своем вступительном слове Василий Ордынский сказал, что в зале присутствует Маршал Советского Союза Георгий Константинович Жуков, и зал потряс шквал аплодисментов, все встали. Жуков явно смутился и сказал мне, сидящему рядом: «Как-то неладно получилось...» Меня тогда удивила эта реплика, но на следующий день я узнал: через врачей Жукова предупредили, что ему бывать в городе вредно для здоровья...

Вот так.

После постановки фильма «Если дорог тебе твой дом» Константин Симонов серьезно заинтересовался документальным кино и прежде всего исследованием тех пружин, которые приводили армию и к поражениям, и к победе. В 70-е годы с режиссером Мариной Бабак он создал серию картин из телевизионного цикла «Солдатские мемуары» и фильм «Шел солдат». Собственно, это было продолжением того, что он начал, работая с Василием Ордынским. Тогда же по его инициативе были записаны на кинопленку и магнитную ленту рассказы И.С.Конева о разных периодах войны. Писатель хотел записать рассказы и других полководцев, создать своеобразный кинофонд «уходящих объектов». Но студии не были заинтересованы в таком фонде: зачем нести пустые расходы, тратить пленку. Да и в ту пору главные усилия почти всего творческого состава ЦСДФ были сосредоточены на создании двадцатисерийной эпопеи «Великая Отечественная...». Всю работу над сериалом по праву возглавил Роман Кармен. Был использован огромный и ценнейший материал фронтовых операторов — это впечатляло. Но сегодня нельзя не отметить, что фильмы сериала все же несли на себе отпечаток времени. Под воздействием влиятельных консультантов, а это были советники и помощники Брежнева, о полководцах великой войны было сказано невнятно, бегло, как бы между прочим. И это понятно: полагалось говорить об одном «полководце» — комиссаре Малой земли.

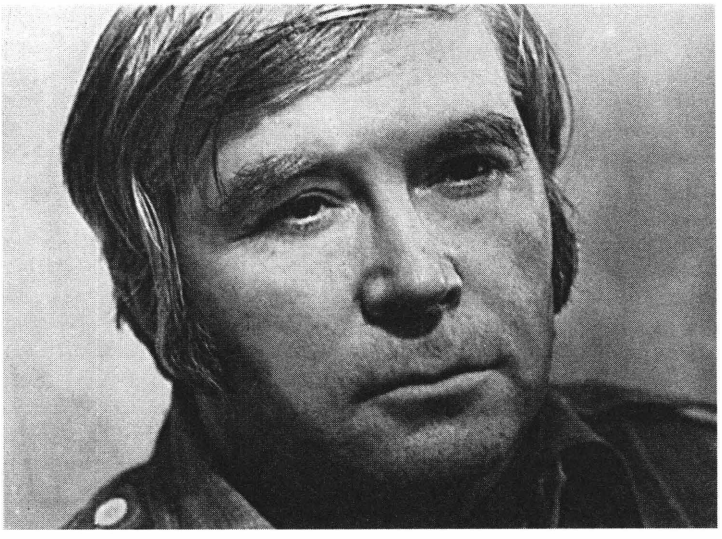
По свидетельству Л.Лазарева, Константин Михайлович Симонов отказался принять предложение Романа Кармена участвовать в работе над сериалом. Он писал Роману Лазаревичу: «Я не вижу пока реальной возможности рассказать в кино о первом периоде войны с той хотя бы мерой приближения к правде, которая была, скажем, в «Живых и мертвых». А раз так, то мне не хочется принять участие ни в вольном, ни в невольном, вопреки нашему жизненному опыту и взглядам, приглаживании великого подвига нашей страны в те страшные для нее четыре года. А если не показать, из какой глубокой ямы мы выбрались в сорок первом году, то не покажешь и меры подвига, как мы из этой ямы вылезли и в конце концов дошли до Берлина»[1].

«Если дорог тебе твой дом» — по существу, первый опыт создания исторически точного документального фильма об Отечественной войне. Полагаю, что опыт создания тридцать лет назад этой картины весьма актуален и поучителен. Прежде всего потому, что авторы фильма не пошли по пути хронологического изображения событий истории и не искали сенсации, а попытались разыскать свидетелей той судьбоносной поры и сверить их рассказы с документами и кадрами кинохроники. Это была крепко слаженная команда единомышленников, задумавших и сделавших в меру возможности в тех труднейших условиях правдивую, умную ленту.

[1] Цит по «Искусство кино», 1988, № 11, с 57

Б.МЕТАЛЬНИКОВ

Оттепель — время дебютов



Б.Метальников

Свой первый полнометражный сценарий я закончил в 53-м году и отнес его в Гнездниковский переулок в сценарную студию. Главный редактор ее, недавний вгиковец, был мне знаком. Он прочел сценарий и сказал:

— Должен тебя огорчить — мне это не понравилось.

Но я был достаточно самоуверен, чтобы вызывающе спросить:

— И что это значит?.. Что это уже никому не понравится?

— Хорошо, я поставлю его на худсовет. Но должен предупредить: я буду выступать против.

Он еще не почувствовал перемен в том воздухе начала 1953 года! А худсовету сценарий понравился, и мне предложили заключить договор.

Мои мастера Е.Габрилович и И.Вайсфельд посоветовали мне в качестве дипломного сценария продолжить работу над ним же. И я успешно защитился в феврале 1954 года. Не без инцидента. Е.Помещиков написал на сценарий разгромную и весьма злую рецензию. Но, к счастью, ее просто проигнорировали.

А дело на студии все же кончилось пшиком! Сценарий снова обсуждали, хвалили, и вдруг вышла пьеса Л.Зорина «Гости». Пьесу тоже сначала хвалили, но вот в «Правде» 27 мая 1954 года появилась редакционная статья под заголовком «Об одной фальшивой пьесе». Мой сценарий и пьеса Зорина заметно перекликались — в обоих шла речь о перерождении, о том, как власть портит людей. Статья в «Правде» утверждала, что социалистическому обществу это не свойственно, что нашему обществу, пронизанному критикой и самокритикой, такие герои не угрожают. Поэтому идея эта — злая ложь, а автор ее просто оказался на позиции перепуганного обывателя. Ну и так далее — весь лексикон сталинских времен.

Отрывки из книги воспоминаний Б.Метальникова, которая еще ждет своего спонсора или издателя

И главный редактор, улыбнувшись многомудрой улыбкой змия, сказал:
— Ну вот видишь, кто оказался прав?
«Не ты, не ты». — Но это я подумал, а не сказал.

Итак, институт закончен. Я получил свободный диплом. Сценарий зарублен. Чем же заниматься? Министра культуры Александрова сменил Пономаренко. Тронная речь его обнадежила многих кинематографистов. Но вскоре он закрыл ленинградскую короткометражку Ф.Эрмлера.

Пономаренко тоже сняли довольно быстро. По этому поводу острили, что якобы он хотел дать команду «Шагом — ...», но вторую половину команды произнести не успел, и люди так и застыли с поднятой левой ногой (как известно, опускать ногу следует только после второй половины команды «марш!»).

Куда же собрался шагать наш кинематограф? А это откуда смотреть. Если из сегодняшнего дня, то задачи он ставил перед собой скромные — восстановить на экране хотя бы элементарную правду человеческой жизни. Впрочем, тут даже слово «восстановить» весьма условно — фальши и помпезности хватало и до войны. Но была и «Окраина» Б.Барнета, мало вдохновлявшая тогдашнюю критику, но очень ценимая подлинными художниками, была «Машенька», по поводу которой мнения критики, зрителей и кинематографистов сошлись. Был, наконец, «Чапаев» — фильм, наполненный революционной романтикой и яркими характерами, с блестящей игрой Б.Бабочкина. И было «нормальное» кино с человеческими страстями, драмами, смертями и ошибками, раскаяниями и прозрением. Но это было западное кино, которое мы «проходили» во ВГИКе, кстати сказать, и «трофейные» фильмы, успешно шедшие долгое время и в кинотеатрах. Но в годы культа фальсифицировалась история, не дозволялся хоть сколько-нибудь серьезный взгляд на жизнь и ее подлинные проблемы, на судьбы людей! Действительность невероятно приукрашивалась. Все — и слова, и костюмы, и даже выражение лица — подвергалось тщательному идеологическому контролю.

Так вот, шагнуть от лжи к правде — пусть самой элементарной, хотя бы изображая жизнь в ее собственных формах, понятных всем, если смотреть из тех лет, — было задачей и непростой, и исторически необходимой. Я хотел писать правду, но где ее искать? Кого выбрать в герои, к каким пластам жизни обратиться?

Как это часто бывает, многое решил случай. Размышляя, куда бы поехать летом, мы с женой (я уже год как был женат) вспомнили, что у моего друга драматурга Василия Соловьева снимается картина. Сценарий он написал вместе с Валентином Ежовым. Два недавних выпускника ВГИКа запустились в производство — это тоже было приметой времени. Фильм назывался «Чемпион мира», героем его был деревенский парнишка-борец, достигший высших позиций в спорте. Этот сценарий в первом своем варианте еще проходил так называемый большой худсовет под председательством Ильичева. Тот самый печально знаменитый худсовет, созданный еще при жизни Сталина, который чуть ли не каждую страницу рассматривал под микроскопом, выискивая крамолу. Сценарий, конечно, был возвращен на доработку, и неизвестно, смогли бы авторы «доработать» его до необходимой кондиции, если бы после смерти Сталина этот худсовет не был распущен.

Съемки проходили в красивейшем месте на Волге, под Горьким, в окрестностях села Великий Враг (овраг). Говорили, что это место описано Гончаровым в его романе «Обрыв»: высокий берег над Волгой, а за ней — неоглядные дали с пятнышками озер и стариц.

Группа поселилась частью в маленькой живописной деревеньке Зименки (теперь там крупнейший научный центр), а частью в расположенном рядом санатории. Мы были очарованы красотой этих мест, сравнительно быстро нашли жилье и столкнулись с проблемой — а что есть?

В маленьком деревенском магазинчике не было ничего, кроме водки и засохших мятных пряников. Даже хлеба не было. Три дня мы ели пряники с молоком (чего хватало, так это молока — корова была в каждом деревенском доме), пытались купить картошки в деревне, но тщетно. Время было такое, что старая картошка кончилась, а новая еще не выросла.

Я вспоминаю это не для того, чтобы рассказать, как мы решали проблемы своего питания. Мы их решили просто, взяли, как и все члены съемочной группы, курсовки в санатории и ходили в столовую или на кухню с судочками. Но колхозники-то не могли решить свои проблемы таким же образом!

Я стал приглядываться, расспрашивать, и то, что я увидел и услышал, вызвало у меня уже в который раз горькое недоумение. Где же справедливость, черт побери? Почему через девять лет после окончания войны люди живут почти так же нищенски, как и в военные годы? Почему они должны возить хлеб и продукты из города? В Зименках ездили за продуктами в Горький — туда три часа на катере да обратно два (поскольку по течению).

Но не в каждом доме были и деньги на хлеб. Там, где мы первоначально поселились, у бабки нечего было дать внучатам, кроме молока да вишни из сада. В колхозе получили осенью по сто с чем-то граммов зерна на трудодень и копеек семь или восемь.

Люди бежали из деревни, как могли. Парни уходили в армию и не возвращались, девчонки всеми силами старались уехать на учебу. Но это зависело от прихоти председателя: захочет, даст справку, что не возражает, а может и не дать. В ногах валялись матери ради этой справки, водкой поили, на все шли...

Вот тогда, летом 54-го года, я крепко задумался, что же происходит в деревне? Это было время, когда об этом думали многие. Уже появились знаменитые очерки В.Овечкина, первые рассказы В.Тендрякова, можно сказать, это был первый прорыв к настоящей правде, полной драматизма, гражданственности, поиска ответов на серьезные вопросы: почему же деревня так обездолена? Чем она провинилась? Как можно терпеть такую очевидную социальную несправедливость по отношению к большинству населения, ибо в те годы в деревне жило больше народу, чем в городе?

Я понял, что даже тот сценарий, которым я так недавно еще гордился, — детский лепет по сравнению с той суровой правдой, которой жила деревня. И одновременно я почувствовал, что это, может быть, главная проблема в развитии нашего общества. (Подумать только! Уже больше сорока лет прошло — а она все еще главная, трудная, неразрешившаяся!) Так случилось, что правда о деревне стала школой правды для литераторов и для кинематографистов, как несколько позже такой же школой стала правда о войне.

Я почувствовал, что надо еще поездить и посмотреть по колхозам, напитаться впечатлениями. Поздней осенью я познакомился в Зарайском районе Московской области с интересным человеком. Он был председателем колхоза, считавшегося передовым. Я хотел понять, в чем секрет передового председателя. Наивно, конечно, но тогда такими наивными были многие — все искали секреты успеха, от В.Овечкина до Н.Хрущева, открывшего главный секрет в кукурузе.

Ища секрет, я столкнулся с конфликтом, который показался мне интересным. У председателя колхоза оказалась сестра — она была бригадиром тракторной бригады, прикрепленной МТС к этому колхозу. Они яростно ссорились между собой. Сестра считала, что все колхозники лентяи, а по-настоящему работают на колхоз только ее трактористы. Председатель же считал, что ее трактористы просто рвачи — хорошо им работать за четыре килограмма зерна, гарантированных на трудодень. Если бы его колхозники получали столько же, они бы работали не хуже. И вообще, считал он, МТС — это нахлебник у колхоза, почти весь хлеб из него выкачивает, колхозникам не остается. Ой, как интересно! Это уже что-то новенькое! А конфликт брата с сестрой дошел до того, что они даже разгородили родительский дом на две половины, сделав отдельные входы, чтобы меньше общаться друг с другом. При этом оба страдали, и это показалось мне особенно интересным — вот где настоящий конфликт, а не выдуманный. А еще, думал я, если его обострить, сделать бригадира не сестрой, а женой — чем хуже «Любови Яровой», предельной мечты всех соцреалистов?!

Я уже хотел сесть за работу. Но решил съездить еще по одному адресу. Дядя моей жены, брат ее отца, шестнадцать лет был директором МТС в Епифани, а теперь его «бросили» на председательство в колхоз. Я решил не упускать такой случай: во-первых, мне как родственнику легче будет встретить доверительность, а во-вторых, я увижу председателя колхоза в самом начале его действий.

Иван Семенович Крылов оказался замечательным человеком, я очень многое почерпнул у него. Сельский комсомолец, еще в начале 30-х он создавал свою МТС с самого начала, эвакуировал ее от немцев осенью 41-го, потом снова хозяйствовал в тяжкие военные годы — словом, это был типичный районный кадр, та лошадка, которая много лет тянула колымагу нашего сельского хозяйства.

Каким-то удивительным образом он умудрился и проводить «линию», и сохранять человечность. Когда я ему рассказал о конфликте между председателем колхоза и бригадиром, братом и сестрой, он только усмехнулся:

— Для всего надо иметь голову: и чтобы государству потрафить, и людей не обездолить.

Я убедился в том, что его любили и уважали в округе. Да и как было не любить его, скажем, человеку, которого он во время войны взял «на бронь» в качестве тракториста, хотя тот таковым и не был?

— Почему? — спросил я.

— А как оставить восемь ребятишек на одну бабу? Прокормила бы она их во время войны? — ответил он вопросом на вопрос.

— А что же он в МТС делал?

— ХТЗ заводил бабам, — усмехнулся Иван Семенович.

Аббревиатура трактора харьковского завода расшифровывалась (в мягком варианте) так — «Хрен, товарищ, заведешь», и женщине-трактористке крутить ручку трактора было не по силам. Ивану Семеновичу и самому не раз приходилось помогать им. Был случай, ему доложили, что его же тракторист спер стог колхозного сена — обмишурился мужик, думал, что свежий снежок прикроет след и труху, которая вела прямо к его избе. А снег через день стаял, и все улики были налицо. За такие штучки и в послевоенное время меньше семи лет не давали. А Иван Семенович рассудил по-иному — понял, что тракторист поступил так с отчаяния, его стог сгорел, а дома тоже хватало иждивенцев. Договорился Иван Семенович и с председателем, и с милицией, чтобы не губили жизнь ни дураку трактористу, ни его семье. Словом, в округе было множество людей, которым он помогал, — за это и любили.

Многое мог бы я рассказать об Иване Семеновиче, да недосуг. Скажу только, что расставание с МТС было для Ивана Семеновича очень драматично — он стал жертвой очередной кампании, когда было решено укрепить МТС дипломированными специалистами. У Ивана Семеновича было всего четыре класса школы да природный ум. Ну и еще какие-то зимние краткосрочные курсы. И в колхоз ему очень не хотелось — знал, какие мялки его ждут. Но — солдат партии — принял он разваленный колхоз.

Через два года его преемник по МТС, инженер-пулеметчик из Тулы, имеющий аж два технических диплома, полностью развалил работу в МТС. Решением обкома было признано целесообразным вернуть Ивана Семеновича в МТС. Но не тут-то было — теперь уж колхозники ни за что не хотели его отпускать. Три раза собирали собрание, пока, наконец, удалось «уговорить» колхозников отпустить его. Вернулся Иван Семенович в свою МТС и только-только навел там порядок, как МТС были распущены, а Ивана Семеновича уже как тридцатитысячника направили в другой колхоз и, конечно же, опять в отстающий. Ох, и покряхтел Иван Семенович от всех этих перекидок!

Я так полюбил этого человека, что он стал героем моего первого осуществленного сценария «Крутые Горки». Забавно, что любовную историю я ему присочинил, а потом оказалось, что нечто похожее было и в жизни Ивана Семеновича. Чем и он сам, и его близкие были несколько смущены, когда увидели фильм на экране.

Работал я над моим первым «настоящим» сценарием азартно. Впечатлений и материала был переизбыток, что необыкновенно важно. Для хорошей работы необходимо иметь большой запас прочности: знаний и вариантов для наилучшего выбора. Это я усвоил еще тогда. И тогда же у меня выработался на многие годы стиль работы — больше всего это походило на тифозную лихорадку.

Я обычно долго ходил вокруг да около, мямлил, сомневался, обдумывал сюжет в самых общих чертах. Никогда не составлял сколько-нибудь подроб-

ный план, как-то инстинктивно ощущая, что он будет меня связывать. Чаще всего я обдумывал начало, финал и несколько каких-то опорных сцен, к которым должен прийти через развитие сюжета. Когда эти опорные сцены появлялись как некие вехи, обозначавшие путь, который необходимо пройти, я садился за стол. Вот тогда и начиналась лихорадка, тем более что чаще всего я работал по ночам.

Я уже жил у жены, в маленькой девятиметровой комнате. Днем бытовые заботы и всякого рода отвлечения — магазин, газеты, книги да мало ли что. Но когда жена ложилась спать, я садился за стол. Ночь, тишина, изредка проезжают машины по улице, я один на один с листом бумаги — хорошо! И мало-помалу я переносился воображением то в избу, то на поле, где герои спорили, злились, смеялись, я их поправлял и направлял. А бывало, и они меня.

Первую половину сценария я писал больше месяца. Когда писал вторую — тридцать шесть страниц, — я просидел за столом двадцать восемь часов без перерыва! Я опаздывал к сроку сдачи сценария. А тогда был в договоре пункт, который штрафовал автора на 10 процентов за нарушение срока сдачи. (Был и пункт, поощряющий на ту же сумму за досрочную сдачу сценария, но я знал только один случай, когда автор получил такое вознаграждение, — нормальному автору всегда не хватает срока.) Не хотелось мне платить штраф, вот я и постарался. И смею заверить — эта вторая половина была ничуть не хуже первой, несмотря на то, что я писал ее, словно в бреду. Но это был счастливый, прямотаки упоительный бред.

Не менее упоительным был прием сценария. Сначала на сценарной студии, а потом поспорили за него «Мосфильм» и «Ленфильм».

Это совпало с тем, что директором «Мосфильма» был назначен Иван Пырьев, а «Ленфильма» — Сергей Васильев. В кинематографе начиналось оживление, производство расширялось стремительно — с 1954 года по 1958-й число фильмов увеличилось втрое и перешагнуло за сотню. Даже в 1954 году уже сняли 51 картину (в 1951 году — всего 9!) и достигнут довоенный уровень. Такой скачок произошел потому, что в кинематограф уверенно вошло молодое послевоенное поколение. Назову хотя бы несколько имен — А.Алов, В.Наумов, С.Бондарчук, Г.Чухрай, Л.Кулиджанов, Я.Сегель, М.Хуциев, С.Ростоцкий, М.Швейцер, Т.Абуладзе, Р.Чхеидзе. И я вошел вместе с ними.

Здесь нет надобности перечислять картины тех лет, я не пишу историю кино. Но должен отметить — почти все они сразу же обратились к современности, все жаждали рассказать о времени и о себе. Это было время отличных дебютов, чуть не каждая картина была праздником на нашей кинематографической улице. Именно молодые стали определять погоду в кино, они обеспечили его возрождение.

Мерилом достижений стала правда на экране, она необходима была нам, как кислород для дыхания. Эту правду и принесло с собой новое поколение кинематографистов, и в этом была его историческая роль.

Но есть правда бытовая и правда бытийная. У каждого полета должен быть старт, площадка, поле, с которого надо подняться. Я отношу себя к тем людям, которые готовили во второй половине 50-х — начале 60-х эту площадку для следующих поколений, тем и горжусь. Больше горжусь даже не личным вкладом, не собственными картинами, а участием в историческом процессе. Горжусь участием в сообществе людей, которых нынче зовут шестидесятниками. Как известно, Достоевский считал, что если все человечество предъявит на страшном суде одну-единственную книгу — «Дон Кихот», то уже заслужит прощения. Не рассчитывая на полное прощение, все же хочу заметить, что и А.Тарковский, и В.Шукшин, при всем их различии, вряд ли могли бы появиться на неподготовленной почве.

Прошло всего каких-то восемь или десять лет после смерти Сталина, и както в разговоре с Ларисой Шепитько я высказал эту мысль о завоеванной правде. Но она даже не поняла меня:

— Да ведь правда — это естественное условие. С этого только начинается искусство!

Вот как изменилась атмосфера в творческой среде! Но чтобы переменить эту атмосферу, чтобы наполнить ее кислородом правды, требовались усилия многих людей. Вместе со своими товарищами я налегал плечом на скрипучее

колесо истории и чувствовал — движется, черт побери! Неохотно, с трудом, но движется, поворачивается.

В это время к руководству культурой и кинематографом пришел Н.Михайлов, некогда первый секретарь ЦК ВЛКСМ. Руководитель он был вполне бездарный, с «маловысокохудожественным» вкусом и низкой культурой. Дальше обычных комсомольских прописей он не шел да и не мог пойти. Но таков был напор времени и художественной общественности, что как он ни сопротивлялся, а все же пятился перед этим напором. И на экранах появлялись картины, ставшие золотым фондом конца 50-х — начала 60-х годов: «Сорок первый», «Летят журавли», «Дом, в котором я живу», «Баллада о солдате» и другие.

Мой первый личный успех со сценарием закончился разочарованием — несмотря на то, что картина была доброжелательно встречена критикой и ее ставили в один ряд с «Чужой родней» или с фильмом «Земля и люди», мне она не очень нравилась из-за режиссуры Н.Розанцева. Он был первым среди дебютантов, с которыми мне пришлось работать и в дальнейшем. В шутку я говорил, что выкормил своей грудью человек шесть молодых режиссеров.

Но делать нечего, может быть, повезет в следующий раз. После удачного сценарного дебюта меня стали приглашать на студии, и первое приглашение последовало оттуда же, где я начинал, — со сценарной студии. Мне даже усиленно подсказывали тему — о целине, поскольку как раз начинала разворачиваться целинная эпопея. Не хотелось петушком-петушком вслед за всеми, но интересно было и поглядеть, что же это такое, целина? Не помню уж, каким образом я узнал, что целина целиной, молодежь молодежью, но планомерная вербовка людей на переселение в казахские степи идет очень давно, сама же идея переселения возникла еще в столыпинские времена, вон когда! Ага, это уже интересно, это уже не атака в лоб, а какой-то обходной маневр.

А тут еще появился в Москве мой друг и однокашник по ВГИКу Борис Тетькин — большую часть жизни он как раз прожил в Казахстане. Стало быть, материал ему не чужой, а работа нужна. Может быть, попробовать вдвоем?

С нами заключили договор, и мы поехали в Акмолинск. Правда, поврозь, Борис должен был сначала вернуться домой, он жил неподалеку от Караганды. Ак-мола — по-казахски — белая могила, потом город стал Целиноградом, а ныне столицей независимого Казахстана. В те времена Акмолинск был жарким душным пыльным городом с редкими деревьями, главным образом акацией, и состоял почти сплошь из глинобитных построек.

Уже не припомню, был ли в городе хоть где-то асфальт, может, и был на площади, по обеим сторонам которой расположились облисполком и обком партии. Раз я видел, как очень важный полный казах вышел из здания облисполкома, сел в поджидавший его «газик» и кинул шоферу:

— В обком!

Машина сделала полкруга по площади, метров сорок-пятьдесят, и остановилась перед другим административным пупом города. Эпизод потом вошел в картину.

Зной стоял невыносимый, песок время от времени поскрипывал на зубах, в третьеразрядной гостинице (иной в городе и не было) жирные и медлительные, как черепахи, клопы важно разгуливали даже днем. Удобства были во дворе — но какие! Это был русский провинциальный вариант, помноженный на среднеазиатский, тут перо мое бессильно...

Я уже побывал в облисполкоме, где мне дали адреса основных переселенческих колхозов, связался с обкомом комсомола, где нам обещали машину и спутника для поездок, обошел весь этот ничем не примечательный, кроме того, что он становился центром целинных земель, город и изнывал в гостинице в ожидании Бориса.

Перед гостиницей был небольшой ларек, где время от времени появлялись мясные субпродукты (с мясом в городе, как и во всей области, было плохо). Очередь женщины занимали с утра, солнце палило, а единственным укрытием была тень от столба с электрической лампочкой. Очередь прятала головы в тень этого столба и медленно перемещалась с движением солнца. Удручающая картина.

Наконец, приехал Борис, и мы рванули в степь. Именно рванули — по до-

рогам, а то и без дорог степь большей частью была ровной, как стол, и встречный ветер благословенной струей овевал лица.

Знаете, чем хороша степь? Небом. Здесь оно, как и на море, от горизонта до горизонта, и ничто не загораживает его. И, как всегда по вечерам, на нем разыгрываются какие-то неведомые нам, но завораживающие спектакли. Все непонятно, но все волнует.

Мы ездили по старым и вновь образованным целинным колхозам, разговаривали с людьми об их житье-бытье. Они, как только узнавали, что мы из Москвы, тут же начинали жаловаться. Материал получался большей частью негативный, я потихоньку радовался, что мы и не собирались писать о героях-целинниках. Где же вы, герои? Может быть, нам не повезло, но каждый раз, когда мы узнавали о героях, то все время получалось так, что героизмом приходилось искупать чью-то глупость или нераспорядительность.

Кому нужно было сначала кликнуть клич, завезти людей в степь с одними «романтическими» палатками, а потом преодолевать в них холод и бураны? Зачем разгонять сразу неимоверных размеров поля, а потом героически доставлять к ним горючее через разлившиеся весной реки, тонуть в них или проваливаться под лед? Все шло под крик: «Давай, ребята!» Ребята дали, а потом не знали, куда хлеб девать — элеваторы далеко, машин мало, хлеб горел на токах. Короче говоря, все шло, как всегда. Как позже на Ангаре, а потом на БАМе — сначала создавали трудности, потом героически преодолевали их.

Вспоминался рассказ В.Басова о его встрече с Михайловым:

— Излагаю ему замысел, а он только кряхтит. Потом говорит: «Ну что мне с вами делать? *(Мне с вами!)* Что вас все тянет на какие-то ужасы, в негатив?» Я говорю: «Ну как же, ведь нужен сюжет». «Да бросьте, — говорит, — сюжетов в жизни сколько угодно. Вот возьмите вы молодого парня. Кончил он школу, пошел на завод, работает...» — «Ну?» — «И хорошо работает, товарищ Басов! Вот вам и сюжет!»

На целине нам рассказали случай, который мог бы стать основой замечательного сюжета. В то время Хрущев начал борьбу с тунеядцами, и их высылали из Москвы. И вот целый эшелон таких «тунеядок» (читай, проституток, просто тогда этого слова стеснялись) высылали на целину — пусть, мол, перековываются в здоровом коллективе героев-целинников! А надо сказать, что малочисленность женщин на целине тоже создавала сложные проблемы. И вдруг слух — везут! Да еще каких! На все готовых! И... растащили «тунеядок» так, что к месту назначения пришел пустой эшелон. Скорее всего это анекдот, но сюжет-то какой! Нетрудно себе представить, что бы по поводу этого сюжета сказал Михайлов...

А мы в основу сценария положили сюжет скромный — приезжает в Казахстан семья колхозников. Муж, который и сорвал жену в поисках более легкой жизни, испугался первых же неурядиц и уехал обратно. А женщина осталась, потому что полюбила здешнего человека. Никаких оптимистических деклараций, только робкая надежда, что она приживется на новом месте вместе с березками, которые она посадила возле дома. Мы и назвали сценарий «Березы в степи».

На сценарной студии его приняли почти без поправок, а вот когда он проходил через главк, я столкнулся с редактором по фамилии А.Сегеди. Это был очень желчный человек, который сам себя называл «цепным псом коммунизма». (Э.Климов, сталкивавшийся с ним, тоже не раз поминал его.) Время было обнадеживающее, казалось, рушились многие охранительные каноны. Но в заключении, которое написал Сегеди, я прочел: «Ноющие интонации... авторов привлекают только темные стороны жизни... ущербные герои». Меня эти до тошноты знакомые выражения так поразили, что я вспылил, обозвал заключение «дерьмом» и не стал дочитывать. Бросил его на стол редактора и ушел.

Картина получилась довольно честная, хотя и без блеска. (Снимал ее Ю.Победоносцев.) Пришел час приемки.

И вот Сегеди, плотоядно поблескивая глазками, после просмотра картины начал:

— Помните, я вас предупреждал? А вы что ответили?

Ю.Победоносцев, зная о моей стычке с редактором, был начеку и наступил мне на ногу. Сегеди продолжал вспоминать свое заключение. Победоносцев

продолжал давить мне на ногу. Я раз смолчал, два, а когда Сегеди третий раз напомнил о том, что я сказал о его заключении, не удержался:

— А вы думаете, с тех пор я переменил свое мнение о вашем заключении?

С тех пор я прослыл в коридорах главка грубияном. Это подтвердил и один наш товарищ, услыхавший в Доме кино такой разговор:

— А вы слыхали, что Метальников заявился к Пырьеву и потребовал, чтобы ему дали постановку по собственному сценарию?

— Ну что вы от него хотите? Он же вообще грубиян и даже, говорят, бывший беспризорник!

Мы посмеялись. Но разговор такой действительно был, и Пырьев согласился дать мне постановку, правда, не одному, а подкрепив более опытным кинематографистом.

Дело было так. Хотя картина «Березы в степи» не была обласкана критикой, что досадно, но справедливо, сценарий отметили дипломом второй степени на II Всесоюзном фестивале. Нам даже выдали какую-то денежную премию, а издательство «Искусство» предложило напечатать сценарий. Это было приятно, но я уже почувствовал глубокую неудовлетворенность от того, как мои сценарии осуществлялись на экране. Получалось совсем другое кино, нежели то, что грезилось мне как автору. Мне очень захотелось самому осуществить свой сон на экране.

Началось все с того, что меня пригласили на «Мосфильм» и предложили экранизировать рассказ С.Воронина «Ненужная слава». Рассказ был интересен — речь шла о том, что секретарь райкома «выращивал» из простой доярки сначала Героя Соцтруда, затем председателя колхоза, а потом выдвинул ее в депутаты Верховного Совета. Чем больше росла слава героини, тем труднее становились отношения в семье. И в результате семья развалилась. По тем временам эта история была и свежей, и смелой. В сценарии я обострил все ситуации, и там, где автор ограничивался строчкой, появились целые эпизоды, и при первом чтении в сценарном отделе сценарий одобрили. Вот тогда-то я и задумался — а кто же будет ставить? Я пошел к Пырьеву и сказал, что хочу ставить сам. Пырьев думал недолго:

— Что ж, судя по тому, как ты пишешь, ясно, что ты отчетливо видишь то, что должно быть на экране. Давай рискнем.

И.Пырьев не боялся риска и смело выдвигал молодых режиссеров. Это ему обязаны своими яркими дебютами Г.Чухрай («Сорок первый»), Э.Рязанов («Карнавальная ночь»), В.Ордынский («Человек родился») и другие.

Но худсовет «Мосфильма» оказался более робким. Почему-то меня более всего задело высказывание Ю.Райзмана, что он не понимает, как можно компрометировать депутата Верховного Совета, хотя в целом сценарий одобрял. Я сказал, что уж от кого-кого, а от него такого не ожидал. Сценарий не закрыли сразу, просто ему дали такие поправки, что выполнять их не было смысла. Я пришел к Пырьеву и сказал ему об этом.

— Значит, еще не время, — ответил он.

Лет через десять, гуляя как-то с Ю.Райзманом в Болшеве, я сказал, что мы с ним знакомы уже довольно давно. И напомнил то обсуждение.

Райзман засмеялся:

— Я тоже вас запомнил. Подумал даже: что это за нахальный молодой человек? На меня еще никто так не кричал.

— Разве я кричал? — усомнился я.

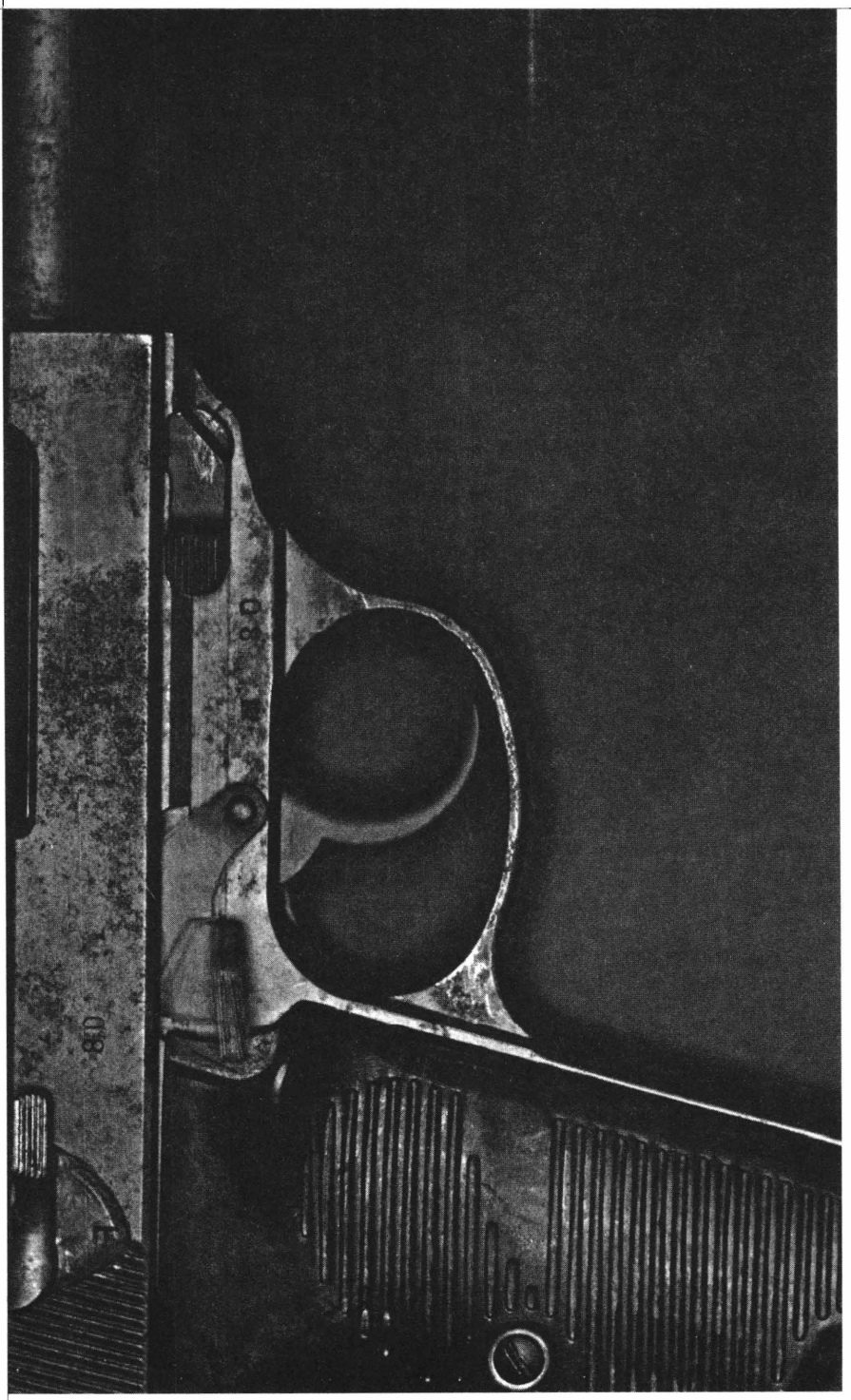
— Во всяком случае, вы говорили очень запальчиво.

Что ж, запальчивым был не один я, запальчивыми были все, кто поверил в новые времена. Знаменитая фраза «Нам нужны новые Гоголи и Щедрины» довольно быстро превратилась в четверостишие: «Нам нужны — не такие Щедрины! И такие Гоголи, чтобы нас не трогали». Наша вера все время сталкивалась с недоверием к интеллигенции. И становилось понятно, что правда не придет сама собой на экран, надо преодолевать сопротивление охранителей старой идеологии, за правду надо бороться.

До XX съезда оставались считанные дни.

Окончание следует

Ч Т Е Н И Е



Мы публикуем работы четырех молодых авторов, разных по возрасту и опыту, но одинаково — новичков в кино.

Антон Уткин окончил Высшие курсы сценаристов и режиссеров, и представленный здесь сюжет стал основой его дипломного сценария. Антон Уткин — писатель, историк по образованию, печатался в «Новом мире», заявка его — а он впервые обратился к современности — написана в учебном процессе. Поступая на курсы, Уткин принес рукопись огромного романа, а про то, что кино начинается с заявки, понятия не имел. Сознание романиста, разумеется, восстает против краткой деловой записи, и первый вариант сценария оказался повестью. Но Уткин не сдался, не проклял кино, а на собственном опыте постигает разницу между кинематографом и литературой.

Заявка Олега Сироткина — другого сорта. Он окончил сценарный факультет ВГИКа и, безусловно, умеет излагать свои затейливые сюжеты кратчайшим образом.

Аркадий Подкопаев появился на подготовительных курсах сценарного факультета ВГИКа с двумя сочинениями, как теперь говорят — «текстами», и они были не только обаятельными по стилю, но и пригодными для выращивания из них кино. С одним из них мы вас знакомим.

Павел Бардин, который представил, собственно, не заявку, а сценарий короткометражного фильма, заканчивает факультет журналистики МГУ, успел также поработать в «Дорожном патруле» на ТВ-6 и поступить на Высшие курсы сценаристов и режиссеров.

ПАВЕЛ БАРДИН

Анабиоз

На часах аудиосистемы 10.59 — 11.00. Щелчок — загорается дисплей — включается музыка. Молодой человек просыпается, хватает пульт — включает телевизор, включает систему, встает, подходит к окну, раздергивает шторы, распахивает окно, потягивается...

Окна большого панельного дома в новом районе живут своей жизнью: из одного летят крики семейного скандала, из другого льется классическая музыка XVIII века, в третьем — тишина, четвертое трещит радиопомехами жизнеутверждающей песни эпохи соцреализма...

Несколькими этажами выше Молодого человека в одном из окон виден заспанный Усатый мужчина, который настойчиво дозванивается по телефону...

Молодой человек выходит из ванной, идет на кухню, берет в холодильнике йогурт и сок, возвращается в комнату — садится смотреть телевизор. Переключает на пульте программы: везде реклама видеокассет с гонконгским боевиком — немыслимые прыжки, скорострельные удары ногами и руками, сопровождаемые высокочастотными воплями и шумом ветра... Наконец попадает на фильм...

Новелла первая

На экране телевизора Усатый мужчина с телефонной трубкой продолжает дозваниваться... Длинные гудки...

— Алло, алло, девушка... Когда рейс из Сочей прибывает?.. Как уже?.. Полчаса назад? Спасибо...

В спальне открывается настежь форточка, расправляется кровать (у которой, очевидно, от бурных ночных утех отвалилась спинка), подбирается с ковра использованный презерватив вместе с разорванной оберткой и летит в унитаз. Бокалы (один со следами губной помады) составляются в раковину. Из-под раковины вынимается полный пакет мусора, в который тряпка смахивает со стола окурки (тоже в помаде), пепел, пустую сигаретную пачку, фольгу конфетных оберток, крошки печенья... Пакет с мусором, недопитая бутылка шампанского и коробка из-под конфет ставятся у входной двери. Из шкафа вынимаются и кладутся на табуретку в прихожей молоток, дрель, коробка с гвоздями и шурупами. Включается пылесос... Звонок в дверь... Не услышан... Еще один... Секундное оцепенение... Выключается пылесос, пробежка в туалет — вода уносит презерватив... Звонок... Пробежка на кухню — ополаскиваются, вытираются бокалы, ставятся на полку... Звонок... Пробежка в коридор — пакет, бутылка и

коробка запихиваются за шкаф... Настойчивый длинный звонок... В дверной глазок виден мужчина. Дверь вопросительно, но с облегчением распахивается.

— Здорово... Какими судьбами? Чем обязан?

— Впусти, впусти... Быстрее!

— Ну, проходи... А что за спешка?

— Быстрее... Уфф...

— Что такое? То тебя годами не видно, то выскакиваешь вдруг вот так... Как черт из табакерки... Ха-ха...

— У меня проблемы.

— ?..

— Серьезные проблемы...

— Конечно, как всегда... Все хорошо — никого нет, в гости не зайдете... Проблемы — сразу ко мне, выручай...

— Это действительно серьезно — на меня вышли бандиты... Я написал статью... Меня хотят убить. Они знают, что я поехал к тебе... Скоро будут здесь.

— Охерел? Какие бандиты?! С минуты на минуту жена с ребенком приедут...

В подъезде на первом этаже палец в перчатке нажимает кнопку вызова лифта...

— Они не тронут... Боятся — кишка тонка...

— Кого боятся?

— Тебя.

— С ума сошел? Кто я такой, чтоб меня бояться?

— Как кто? Мент!

— А что? Ментов не убивают?

— Ты не понимаешь...

Поднимается лифт — выходят трое мужчин. Двое встают около двери, третий садится на корточки...

— А что тут понимать? Ты меня, мою семью под бандитов подставил!

— А ты что, забыл? Забыл, из какого дерьма я тебя вытащил? Где б ты сейчас был, если б не я?!

— И что? Что мне теперь делать?

Детская рука с трудом дотягивается до кнопки лифта...

— Сделай что-нибудь! Возьми пистолет, выйди со мной, довези до аэропорта, посади на самолет...

— Какой пистолет?! Нас завалят обоих!

— Но ты же мент... Вызови патрульную машину, оперативников...

Из лифта выходит женщина с ребенком. Женщине и ребенку зажимают рты. Ребенку к голове приставляют пистолет...

— Нет, это ты чего-то не понимаешь... Написал херню... Ты дурак? Не знал, куда лезешь?

Голос из-за двери:

— Начальник, у меня твои жена и мальчишка. Отдай нам этого говнюка, и с ними ничего не случится. *(Ребенку.)* Будь паинькой, скажи что-нибудь папе. *(Разжимает захват.)*

— Папа, а это бандиты? *(Радостно.)*

— Сынок! Сынок, ты меня слышишь? Все будет хорошо!

Хозяин квартиры напряженно вглядывается в глазок... Медленно разворачивается к гостю...

— Пожалуйста! Если я выйду — меня убьют... Все! Все кончится... Меня больше не будет...

— Слышишь, ты! Ты здесь не нужен... Давай по-хорошему!

— Про-шу те-бя... На ко-ле-нях... У-мо-ля-ю... У ме-ня же де-ти...

— Вставай! Катись отсюда! Пошел вон!!!

Голос из-за двери:

— Начальник... Считаю до десяти... Раз.

Хозяин берется за ручку двери...

— Два.

Гость видит лежащий на табуретке на уровне глаз инструмент...

— Три.

Хватает молоток — бьет по пальцам на дверной ручке.

— Сука, мент поганый, ненавижу тебя!

— Четыре.

Хозяин рычит, бросается на гостя... Гость беспорядочно бьет молотком...

— Пять.

Борются молча, издавая животные звуки...

— Шесть.

Гость начинает брать верх...

— Семь.

Хозяин под градом ударов вот-вот упадет... Лопается кожа — льется кровь...

— Восемь.

Внезапно бросается вперед, хватает руку с молотком — с криком поднимает гостя на плечи, тяжело бежит в комнату, резко скидывает тело в окно головой вперед...

— Девять...

Звон стекла, затухающий крик...

За окном с криком пролетела тень. Молодой человек оглядывается — в окне пусто, — недоуменно пожимает плечами, поворачивается к экрану... Там хозяин бежит обратно в коридор, на счет «десять» открывает дверь, оседает, оплывая по стене...

Входят бандиты. Старший видит разбитое окно, подходит, смотрит вниз... Поворачивается к посеревшему хозяину, который под прицелом пистолета обнимает жену и ребенка и широко улыбается.

— Спасибо, начальник. За нами должок... Не боись — не заржавеет.

Начинается рекламный ролик (те же прыжки и ужимки). Молодой человек идет на кухню — выбрасывает пустые пакеты. Звонит телефон.

— А... Здорово... Ну, заходи...

Молодой человек снова заваливается на диван, переключая каналы, находит новое кино...

Новелла вторая

На экране коротко стриженный мужчина. Дилер звонит в дверь. Открывает высокая длинноногая Девушка в халате с капризным выражением красивого лица.

— Дома?

— Не-а... Ушел куда-то, мне не сказал...

— Посмотрим... раз, два, три, четыре, пять — я иду искать... Ку-ку, ты где? Ку-ку... Выходи... — Дилер проходит на кухню, заглядывает в ванную, отдергивает занавеску. — Ку-ку... — Идет в комнату, открывает шкаф... — Ку-ку... — Поворачивается лицом к широкому дивану, зажимает двумя пальцами нос, говорит, подражая переводчикам голливудских боевиков на кассетах... — Ты! Я знаю, ты здесь. Можешь там и оставаться... Но выслушай меня внимательно, мой маленький друг. Завтра я выключу счетчик... Три месяца назад... Три месяца назад — подумай — я дал тебе на реализацию четыреста граммов первого... Вошел в положение... Оказал дружескую услугу... От тебя требовалась малость — сущий пустяк... Продать его и вернуть смешную цену... Всего! Двадцать четыре тысячи долларов... Ты мог подняться... Заработать денег... Я поступил как христианин, как добрый самаритянин... Чем ты отплатил мне за это?.. Два месяца назад я включил счетчик... Я вынужден был это сделать... И сейчас своими необдуманными поступками ты ставишь меня перед необходимостью, просто заставляешь выключить его... Какая жалость... Я не вынесу этого... Сердце обливается кровью... Видит Бог, в этом нет моей вины! Надеюсь, и ты меня не осудишь... — Разжимает нос, становится серьезным... — Слышишь, ты, чмо! Принесешь пятьдесят косарей... Сегодня... Понял?! Или завтра тебя подвесят за яички, а твоей прошмандовке вырвут матку...

— Ну, чего ты разорался-то... Сказала ведь, нет его...

— Ах, нет... А ты, киска, не боишься оставаться дома одна?

— Чё я, маленькая...

— Ну что ты... Большая, большая, вижу... Но глупая — меня впустила...

— Есть чё?

— Для вас, мадам, всегда. Но придется учесть ряд моментов...

— Не тяни резину... Кредитки есть?

— Конечно, конечно...

В молчании Дилер достает из барсетки бумажник, из него — кредитные карты и маленький шуршащий пакетик... Раскатывает две длинные жирные дороги белого порошка... Сворачивает в трубочку стодолларовую купюру... Девушка отбирает у него карту и купюру — жадно втягивает в себя кокаин... Закидывает голову... Замирает... Отходит к комоду — вынимает из ящика комода пачку презервативов — бросает на журнальный столик... Собирает на палец оставшуюся на карте белую пыль — втирает в десны... Дилер расстегивает джинсы... Девушка развязывает поясок халата.

Под диваном на боку лежит Парень. Днище кровати ритмично прижимает его голову к пыльному паркету. В другом конце комнаты работает телевизор — показывают эротику. Парень равнодушно смотрит.

С дивана встают Дилер и Девушка. Он идет в коридор... Она быстро делает еще одну дорогу и нюхает прямо с карты. Слышен звук спускаемой воды, гудит кран в ванной. Он заходит в комнату — на ходу застегивает джинсы, приглаживает мокрый ежик. Молча собирает со стола бумажник (взглядом проверяет деньги), карты, пакетик — смотрит на него, потом на Девушку... Она спокойно выдерживает взгляд... Пакетик кладется в бумажник, бумажник в барсетку. Дилер молча уходит. Девушка идет в ванную — слышно, как задергивается занавеска, включается душ. Вылезает из-под дивана Парень, обувает ботинки, накидывает куртку — выходит из квартиры.

На улице достает телефонную карту, набирает номер...

Стоит — кого-то ждет на парапете у набережной, нервно поглядывает на часы. Подъезжает джип. Хлопает дверца.

— Чё надо?

— Есть маза ударить моего барыгу косарей на сто. Он дома держит и лавэ[1], и товар...

— Ты чё, сука, меня подставить хочешь? На ментовку работаешь?

— Да нет, ты послушай...

Парень звонит по сотовому телефону, хозяин которого внимательно слушает разговор.

— Я нашел деньги... Да, все... Когда скажешь... Сам подвезу... Зачем? Только не надо впутывать ее в наши дела... Ну, хорошо, хорошо — как хочешь...

Парень вопросительно смотрит — хозяин телефона удовлетворенно кивает.

— Лаванда будет.

С другой стороны реки в бинокль на них смотрит человек. Другой сидит за рулем «Минивэна».

— Будем брать... Сегодня этот раздолбай выведет нас на Дилера.

К дому подъезжает джип. Из него выходит Девушка с сумкой в руках, заходит в подъезд. Звонит в дверь квартиры. Открывает коротко стриженный мужчина — Дилер, который приходил к ней утром. Дилер впускает ее, дверь захлопывается. Через некоторое время в подъезд заходят парень и хозяин джипа — Вышибала.

Звонок в дверь квартиры Молодого человека. Молодой человек кривится, вскакивает, бежит, быстро открывает, не поздоровавшись, бежит обратно... На ходу бросает:

— Проходи, проходи... сейчас самое интересное будет...

За спиной гостя у двери другой квартиры стоят киногерои — Парень и Вышибала, на которых ни Молодой человек, ни его Приятель не обращают внимания.

Молодой человек с разбегу кидается на диван. Через несколько секунд рядом валится его Приятель.

На экране по сторонам от железной двери стоят Парень и Вышибала. Парень нервно курит.

В квартире Девушка раскатывает дороги кокаина. Полуголый Дилер в хлопковых тренировочных штанах бегло пересчитывает деньги в сумке, наугад вынимает одну купюру, проверяет ее — тянет, мнет, ощупывает, смотрит на про-

[1] Деньги

свет, пристально вглядывается в микрошрифт... Девушка нюхает... Дилер слюнявит, засовывает обратно, закрывает сумку, уносит в другую комнату, возвращается, подходит к Девушке, садится перед ней в кресло, берет за голову, наклоняет, через мгновение глубоко вздыхает, берет со стола папиросы, забивает анашу, курит...

К подъезду подъезжает еще одна машина — «Минивэн» с тонированными стеклами. В подъезд забегают два оперативника и три человека с автоматами, бронированными щитами, в камуфляже, бронежилетах, сферах и легких кроссовках. Один боец остается у подъезда.

На лестничной клетке Парень садится на корточки, прикуривает новую сигарету от бычка. Вышибала напряженно смотрит на дверь.

Дилер глубоко затягивается, закрывает глаза, удовлетворенно крякает. Поднимается Девушка, вытирает губы тыльной стороной ладони, берет у него папиросу, докуривает, давит в пепельнице.

Оперативники с рациями поднимаются на лифте на один этаж выше квартиры мужчины. Бойцы бесшумно взбегают по лестнице, занимают позицию этажом ниже.

Дилер довольно поводит плечами.

— Зачем он тебе? Будешь жить здесь.

— Я подумаю.

Девушка берет со стола пакетик, в котором еще много порошка, кладет в карман, идет к выходу. Дилер идет за ней, провожает до двери, поворачивает ключ.

— Соберешь вещи — вечером заеду.

На звук открывающегося замка Вышибала достает пистолет. Парень закрывает глаза...

Бойцы снимают пистолеты с предохранителей. Оперативник подносит к губам рацию...

— Я же сказала — подумаю. Чао...

Девушка широко распахивает дверь, которая закрывает собой Парня... Вышибала передергивает затвор... Дилер слышит осторожный лязг — хватает Девушку сзади за шею — отбегает назад в коридор... Вышибала выскакивает в дверной проем — стреляет — у Девушки раскрывается третий глаз... У Парня тихая истерика... Надрывается рация: «Пошел! Пошел!» Второй выстрел — мимо... Но Дилер уже дотянулся до барсетки на комоде — выхватил из нее револьвер... Бойцы, прикрываясь щитами, бегут по лестничному маршу... Дилер отпускает тело Девушки, которое глухо падает на пол, направляет пистолет на противника... Он и Вышибала стреляют одновременно — падают замертво, отброшенные отдачей и ударом пули... Бойцы вылетают на лестничную клетку: один остается, двое — в квартиру.

— Все чисто...

Спускаются оперативники, заходят в квартиру. Тот, что с рацией, слышит всхлипывания, доносящиеся из угла, прикрытого дверью. Вынимает за шиворот Парня в соплях и слезах...

Парень сидит в машине оперативников.

— Ну, пожа-алуйста, я ведь вам все-все рассказал... Где деньги спрятаны, где кокаин... Все показал... Теперь я ничего не должен... Устроюсь на работу... Честным трудом... Ну, пожалуйста... Честное слово... Я больше не бу-у-ду... Никогда... Честное слово...

— А больше и не надо... Зачем зарываться? Так же, как и раньше: берешь на реализацию грамм пятьсот-шестьсот, через месяц возвращаешь деньги... Нам. И без задержки. Не бандиты — церемониться не будем... Понял?!

— П-понял...

— Вот и хорошо...

Начинается рекламный ролик (на экране мельтешат гонконгские мастера восточных единоборств)... Молодой человек обращается к Приятелю:

— Посиди. Сгоняю в «Макдоналдс» — куплю жратвы... Тебе чего?

— Того же, что и себе...

— О'кей.

Молодой человек стоит в очереди в кассу. Вокруг беспорядочная суета. По-

купает бургеры и картошку — с собой. За его спиной встречаются три друга. Очевидно, давно не виделись — хлопки по плечам, объятия, громкие реплики, смех... Молодой человек, не оборачиваясь, уходит с пакетом еды...

С Приятелем — полулежат на диване, поглощают джанкфуд, смотрят телевизор...

Новелла третья

За столиком в «Макдоналдсе» сидит компания из трех человек (тех самых, что стояли в очереди). О чем-то разговаривают, веселятся...

— Да... Десять лет... С тех пор толком не общались...

— Ну, я-то после восьмого ушел.

— Не важно... Помнишь, как ты к нам на выпускной пришел и Наташку, когда аттестаты вручали, прямо в актовом зале... За кулисами...

— А физкультурник нас услышал, залезает туда, видит — я... Постоял, посмотрел... И вышел...

— Тебя даже он боялся... Ты сейчас где?

— Нигде... То здесь, то там...

— Кем работаешь?

— Никем... Так, деньги делаю... А ты все на скрипочке?

— Консерваторию закончил... Кстати, у меня сегодня концерт в Большом зале — приходите...

— Я с удовольствием, но — работа...

— А я это... Тоже кой-чего на вечер запланировал... Ты как и раньше? Ха... Блюешь перед концертом?

— Да... Волнуюсь... Недавно в метро Сашку из параллельного встретил, он сказал, ты в тюрьме сидишь...

— Уже нет.

— Ну, и как там?.. Страшно?

— Нормально, как везде...

— Да, только места мало...

— Ты откуда знаешь?

— После школы в милицейскую академию пошел... Сейчас в нашем отделении работаю...

— Чё, таких, как я, на тюрьме закрываешь?

— Нет... В основном в кабинете сижу — на машинке печатаю...

— Ха... Хорошая компания — мент и скрипач...

— Сам-то кто?

— Человек...

— Может, пацан?

— Может, и пацан... А тебе чё?

— Ребята, вы что... Столько лет не виделись... Собрались в кои веки... А давайте всем классом как-нибудь встретимся? Посмотрим друг на друга... Что с кем стало?

— Можно... А где?

— Придумаем. Было бы желание.

— Если надумаешь чё — звони... Поеду — мне пора.

— Ладно... Я тоже — на работу... Не прощаемся.

— Не прощаемся — до встречи...

— Увидимся...

— Хоп!

По дивану разбросаны обертки, пакетики, пустые пластиковые стаканы, салфетки, листья салата в майонезе, ломтики картошки в кетчупе... Молодой человек и его Приятель пьют молочный коктейль. Приятель сыто отдувается, отставляет коктейль.

— Спасибо за угощение, мне пора...

— Не за что. Заходи.

— Счастливо...

— Дверь захлопни, — кричит Молодой человек вдогонку Приятелю и делает громче звук...

На экране в зеркале общественного туалета отражается Скрипач, склонившийся перед унитазом. Его тошнит. Поднимается, подходит к умывальнику — умывается, ополаскивает рот. Поворачивается к двери — уйти. Резко разворачивается — делает вид, что выхватывает пистолет и несколько раз «по-гангстерски» стреляет в свое отражение, озвучивая выстрел и полет пули... Выбегает из туалета, бежит по коридорам... В кулисы... На сцену... Аплодисменты... Хватает скрипку, взмахивает смычком — начинает энергично играть последнюю часть увертюры из оперетты Оффенбаха «Орфей в аду». Канкан.

В ритме канкана Бандит набивает обойму патронами, вставляет в пистолет, его — в заплечную кобуру. Садится с напарником в инкассаторский броневик, который с визгом срывается с места...

В том же ритме Мент входит в кабинет — закрывает дверь ногой. Открывает сейф — достает стопку пухлых папок — кидает их на стол, снимает одну — раскрывает...

Скрипач вдохновенно мотает головой...

Броневик Бандита мчится на бешеной скорости по пустой улице на красный... И сбивает на переходе... внезапно обернувшегося Приятеля Молодого человека. Беловатые брызги мозгов растекаются по лобовому стеклу, но «дворники» размазывают их, и машина летит дальше...

Мент бухает на стол пишущую машинку — вставляет лист — начинает ритмично барабанить по клавиатуре...

Лоб Скрипача покрылся потом, капля повисла на кончике носа...

Машина останавливается перед обменным пунктом. Бандит надевает маску, выхватывает пистолет — передергивает затвор, выскакивает из машины — врывается в обменный пункт... Двое охранников хватают помповые ружья. Девушка за окошком ногой нажимает кнопку...

В дежурной части воет сирена. Дежурный офицер что-то говорит в микрофон по громкой связи. Мент запихивает папки в сейф — закрывает его. Пробег по лестнице — садится в патрульную машину, которая, включив маяки, трогается с места...

Скрипач неистово терзает инструмент...

Стреляют по очереди пистолет, два помповых ружья... Напарник Бандита, доставая пистолет, выскакивает из машины — его пистолет тоже начинает стрелять... Беззвучный визг девушки за окошком...

К входу с разных сторон подъезжают милицейские машины. Из одной выходит Мент, заходит в обменный пункт. Перешагивает через трупы охранников, осматривается. Подходит к телу Бандита — срывает маску... Устало садится на стул охранника — перед ним монитор наружного наблюдения и телевизор. На экране телевизора мокрый от пота Скрипач исступленно выпиливает смычком последние аккорды... Кода.

Зрительный зал. Аплодисменты.

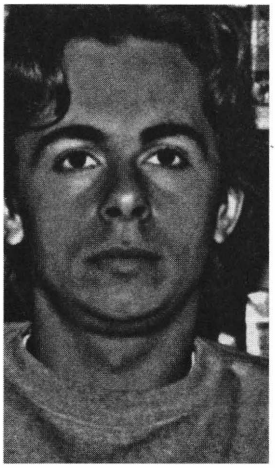
Лицо спящего с открытыми глазами Молодого человека освещают отблески экрана работающего телевизора. Комната погружается в темноту.

На часах аудиосистемы 10.59 — 11.00. Щелчок — загорается дисплей — включается музыка...

Титры.

Щелчок — дисплей гаснет, остается мерцающее слово:

«Конец».



АРКАДИЙ ПОДКОПАЕВ

К вопросу о сердечных заболеваниях

Федя, бредя, съел медведя. Так дразнили Федора Полякова в детстве. Сейчас его уже так не дразнят. Сейчас его уже никак не дразнят. Наоборот, все его любят и уважают. Особенно женщины. Потому что Федя Поляков — донжуан. Это говоря по-испански. Англичанин сказал бы о нем так: «плейбой». Ну, а по-нашему, он бабник. Другие его школьные товарищи, звезд с неба не хватавшие, женились и стали врачами, летчиками и инженерами.

При всех своих положительных качествах Федя обладал одним непростительным для бабника недостатком. У него было большое и пылкое сердце. Настолько большое, что одна женщина никогда не сумела бы полностью его заполнить, и настолько пылкое, что Федины чувства никогда не остывают. Федя обзаводился новыми пассиями, не избавляясь от прежних. Кто назовет Федю ветреным и непостоянным, пусть бросит сам в себя камень. Ибо постояннее Феди только Гималайские горы. У всех в жизни была первая любовь. Что оставалось от этой любви через двадцать-тридцать лет? А вот первая любовь Феди по-прежнему горела яркой звездой на небосклоне его души. Правда, сейчас к ней добавились многие другие, но Федя всегда сумеет глазом опытного астронома найти ту, самую первую.

Благодаря злополучной особенности своего характера Федя обрастал привязанностями, как молодое дерево листьями буйной весенней порой. Когда их число достигало критической величины, перед Федей появлялась неприятная необходимость делать выбор. Феде было ненавистно слово «бросить». Ни на одну из своих женщин он никогда не посмотрел бы, как на старую надоевшую куклу. Больше всего на свете он боялся сделать им больно. И вовсе не потому, что читал Антуана де Сент-Экзюпери (а его он не читал, некогда было). Просто у него было большое и пылкое сердце. И благородное вдобавок. Женщины это качество в Феде ценили и называли его Фиделем. Что имеет что-то общее со словом «верный». Если, конечно, не врет большой этимологический испанский словарь объемом сто тысяч слов, 1974 года издания. «Ну, что мне поделать, если я их всех люблю?» — говорил, засыпая, Федя Поляков. И было неясно, сетует ли он или, наоборот, втайне гордится.

Всякий раз, когда было необходимо выбирать, у Феди становилось одним седым волосом больше. Он садился писать письмо. И каждый раз совершал одну и ту же непростительную ошибку. Это помимо орфографических. Он писал, что не достоин, что ему лучше уйти, что он не вправе красть чьи-то лучшие дни.

К письму всегда прилагался роскошный букет цветов с чужой клумбы и шоколадка с орехами. Стоит ли и говорить о том, что получательница такого послания немедленно являлась к Феде, чтобы лично уверить его в обратном. За этим всегда следовали шампанское, торопливые признания и жаркая ночь. Наутро Федя если и вспоминал о письме, то был готов рвать волосы от досады, что был таким дураком и чуть было не разрушил собственное счастье.

Впрочем, это не мешало ему писать новые письма, поскольку необходимость в них не исчезала, а, наоборот, возрастала. И поэтому, когда бы к нему ни заходили его друзья, Федю почти всегда можно было найти сидящим за письменным столом, при свечах, в белой шелковой сорочке, черные непослушные кудри падали на высокий лоб. Его прекрасный античный профиль слегка омрачала печать заботы. Что касается фаса, то его разглядеть нельзя было, потому что стол был вплотную придвинут к стене. Ох, и красив же был Федя в ту пору!

Многие из нас могут прожить всю жизнь и так и не узнать к концу, что, собственно, мы собой представляли. Феде же эта опасность не грозила. Благодаря возлюбленным Феди его загадочная многосторонняя натура постоянно препарировалась, разрезалась на тонкие ломтики и, наконец, торжественно демонстрировалась ему самому. Только женщины, обладающие известной душевной тонкостью и проницательностью, способны были разглядеть в Феде его достоинства, скрытые от глаз равнодушного обывателя. «Ты такой сладкий», — откровенничала одна, и сердце Феди переполнялось необъяснимой гордостью. «Ты такой приятный», — доверительно утверждала другая, и Федя уже свысока посматривал на всех вокруг. «Ты такой хороший», — не мудрствуя, ставила точку третья, после чего у Феди не возникало сомнения, что именно он и только он один во всем мире воплощает в себе добро. Сколько женщин, столько и мнений, которые совсем не исключали друг друга, а, напротив, суммировались, исподволь создавая образ полубога. Ну как, скажите, как можно добровольно отказаться от столь увлекательного процесса самопознания?

Феде пришлось уйти с работы, потому что все его время поглощали письма, их последствия и... новые женщины. Иначе бы испанец взял назад свои слова о донжуане. А англичанин никогда не назвал бы его плейбоем. Да и я расхохотался бы тогда в лицо тому, кто продолжал бы считать Федю бабником.

Так он и встретил смерть — в объятиях очередной возлюбленной одним прекрасным утром. Утро не перестает быть прекрасным оттого, что кто-то имел неосторожность умереть в часы рассвета. У Феди было большое и пылкое сердце. И благородное. Но, увы, слабое. Что и констатировал врач, вызванный перепуганной подругой Феди. На расспросы о том, кем она приходится Феде, женщина ответила, что зашла занять соли.

**Интересно для профессионалов,
профессионально для любителей.**

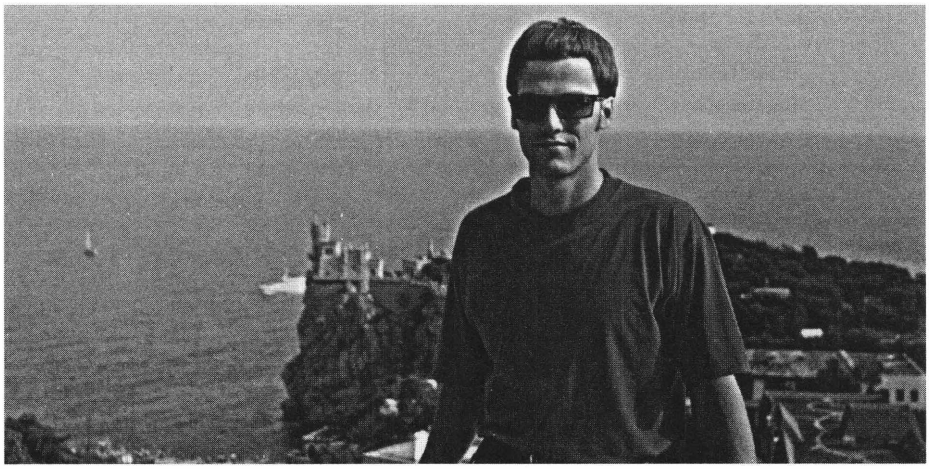
журнал Мультимедиа цифровое видео

Наши темы: тенденции развития цифрового мира, технологии и техника телевидения, Web-вещание, цифровое видео, графика и анимация, цифровое кино, цифровой звук, виртуальные студии, DVD, цифровое телевидение, разработка CD-ROM, инструменты, домашняя видеостудия, домашняя аудиостудия...

Наши авторы — ведущие российские специалисты.
Лицензии лучших американских журналов — **Digital Video** и **Videography**.

Подписка в любом почтовом отделении
по каталогу «Роспечать» — индекс **71717**, по каталогу «Книга-Сервис» — индекс **40699**,
по каталогу Киевской службы подписки (на территории Украины) — индекс **10433**.

Россия, 105118, Москва, проспект Буденного, д. 32, тел./факс: (095) 366 79 96.



ОЛЕГ СИРОТКИН

Как сын отца из преисподней выручал

История такая. Жил-был паренек лет двадцати. Жил он вместе со своим отцом. Мама у них два года назад померла от рака. И запил с той поры отец. Был он человек вздорный: любил порисоваться, обидчивый был. В Бога не верил, говорил: «Пусть на моих похоронах цыгане играют» — атеистом был. К тому же, когда Советский Союз развалился, он это дело очень сильно переживал. Потому как был в прошлом убежденным коммунистом.

И вот видит отец, что спивается и всю квартиру пропивает — скоро от мебели ничего не останется. (А сыну-то в наследство надо что-то оставлять.) И говорит: «Давай, Андрейка, мы с тобой квартиру поделим. Все, что в моей комнате, я себе беру и могу распоряжаться, как мне вздумается. А все, что в твоей, тебе по праву принадлежит. И если я спьяну полезу, ты мне прямо так и скажи: «Не трожь, отец, ты мне сам ту комнату оставил и ничего отсюда забирать права не имеешь». В особенности береги вот этот радиоприемничек. Он хоть испорчен, но все равно дорог мне как память. Нам его родители на свадьбу подарили. Марьяша очень любила его слушать». И закапали слезы у отца.

Ну, зажили они, как порешил отец. Двухкомнатная квартира у них в коммунальную превратилась: в обе двери замки врезали. Один не знает, когда другой приходит. Больно это Андрейке. Но если задумал человек упасть и не хочет за собой тащить другого — то как этому сопротивляться?

У отца в комнате грязь. Мебель он всю пропил, голые стены, по полу бутылки пустые катаются. На днях плиту с кухни вынес. А однажды спьяну разбил унитаз. Так теперь в туалет ходит прямо в комнате.

Вот однажды ломится отец к Андрейке. Натрескался он в этот день не на шутку — пенсию выдали. Только он половину пропил, а вторую потерял или выкрали — кто знает? Отец рычит: «А ну открой, дай мне денег, друга-сослуживца надо угостить. Мы с ним в одной дивизии служили». «Так ты ж моряком был», — отвечает Андрейка. «А я и есть моряк, — говорит отец, — только сухопутный». И требует снова: вынь, мол, да положь десятку тысяч на бутылку.

Андрейка распахивает дверь, у самого губа дрожит. «Какие деньги ты у меня просишь? Нету у меня ничего, кроме студенческой стипендии. Да и ту уже два месяца не выдавали...» Тут отец заприметил на шкафу приемничек и говорит: «А ты мне вон тот радиоприемничек отдай, он все равно не работает» — и ломится к Андрейке в комнату.

Сын хотел было его удержать, говорит: «Батя, не надо, ты ж сам его отдал мне на сохранение». И пытается как-то бочком отца выдворить. А тот как раскричится: «На родного отца руку поднял?!» Схватил приемник, унес и пропил за стакан водки.

Ну, проходит немного времени, через пару дней решил отец приемник одному знакомому радиотехнику показать. Он, как пенсия заканчивалась, смирный становился, тихий. Заходит он к Андрейке и говорит: «Сынок, дай мне Марьяшин приемничек, я тут его мастеру покажу, может, починит». А сын ему в досаде и отвечает: «Ты, батя, лучше у меня все сразу забери. А то как-то плохо выходит: сначала даешь, потом отбираешь». И рассказал, как тот у него приемник забрал.

Отца эти слова прямо по сердцу резанули. Стоит он, ошалелый, не может поверить, что собственными руками приемничек сгубил. Молча побрел в свою комнату. Глядь — а на полу ремешочек от приемника валяется. Поднял его да как взвоет...

На следующий день Андрейка возвращается из института. (Он тогда в Сельскохозяйственной академии учился.) Заходит домой, дверь к отцу не заперта. Заглядывает... а отец повесился! На крюк для люстры ремешок от приемничка накинул — и висит.

Ой, что тут было, вам не передать. Бедный Андрейка волосы на голове рвет, рыдает. Не может себе простить, что в последний раз отцу высказал. Соврал бы лучше. Сказал бы, что сам случайно приемник разбил или еще что-нибудь. Ну, поругал бы отец немножко, ну и что? Мало ли в детстве ругали?..

А тут еще как на беду на похороны приехала родная тетка из Челябинска, баба противная, вредная. Она всю жизнь своего брата, то есть отца Андрейкина, к Андрейкиной маме ревновала. Изводила ее бедную, жить не давала. И теперь Андрейке твердит: «Это ты во всем виноват, это ты сжил со свету Сашеньку». И говорит: «Иди завтра в церковь на исповедь. Батюшке надо все рассказать — грех с души снять». И начиркала адресок храма на бумажке.

Она знала там одного священника, отца Никанора. Знала еще со студенческих лет, когда в Москве в мясо-молочном училась. Отец Никанор ей вроде духовника был. И знала, что это человек хмурый, жестокий и грех Андрейке наверняка не простит (эта тетка тайно хотела Андрейкиной квартирой завладеть, вот она парня-то со свету и сживала).

Ночью Андрейке приснился сон. Снится ему мама. Только такая, какой она была еще до болезни: молодая, веселая. Стоит утром на кухне с чайником. Андрейка заходит, он как раз в школу собирался. А мама вдруг поворачивается и говорит: «Горе, сынок, отец пропал. Плохи его дела, плохи». Глядь, а вместо чайника мама собаку держит, а та из блюдца лакает.

Проснулся Андрейка. Тревожно ему на душе. Никому о сне не поведал. Собрался утром, поехал на исповедь. Едет и думает, чего это он через всю Москву в церковь едет, когда храмы сейчас в каждом районе открываются.

Ладно, приехал. Пришел к отцу Никанору на исповедь. Там двое священников исповедуют. К одному огромная очередь выстроилась. К отцу Никанору — никого, только двое прихожан: мать и сын лет тридцати. Мать все на сына жалуется, о его грехах рассказывает. Сын в сторонке стоит, исповедоваться не желает. Отец Никанор на обоих кричит, ругается. На женщину плюнул — баба утирается, в ноги кланяется.

Дошла очередь до Андрейки. Рассказал он все. Отец Никанор как завизжит: «Нет тебе прощения. Ты убил отца — так и носи с собой», — и прогнал Андрейку с исповеди. Едет Андрейка обратно, убитый горем. Едет, а слезы на глаза наворачиваются.

В переходе станции «Библиотека имени Ленина» на станцию «Боровицкая» баба идет, та самая, что на исповеди была. Споткнулась о ногу калеки, просящего милостыню, и ругается: «Какой черт тебя подсунул?» Андрейка ей говорит: «Вы со службы идете, а чертыхаетесь. Нечего на черта валить, коли под ноги не смотрите». Баба ему отвечает: «Ну-ну, поговори у меня еще. Вот узнают в церкви, что ты нечисть защищаешь, будет тебе на орехи». И пошла.

Андрейка глядь — а калеки нету. Зато вместо него сидит мужичок во фраке и на роликах. Вскочил, крутанулся на месте. И говорит: «Спасибо тебе, Андрейка, что за меня доброе слово замолвил. Все кому не лень меня винят во всех грехах мыслимых и немыслимых. Хотя порою сами виноваты».

«А ты кто?» — спрашивает Андрейка. «Я? Дьявол, — отвечает мужичок. — Будет время, заходи в гости». И покатился по переходу на роликах. «А как тебя найти?» — спрашивает его вдогонку Андрейка. «На этом самом месте свистни, тут и встретимся!» — отвечает дьявол. И на скорости прямо под поезд кинулся.

Приехал Андрейка домой. А тетка его через дверь спрашивает: «Ну что, батюшка простил?» «Нет» — говорит Андрейка. «А раз нет, уходи прочь, — гонит его тетка. — Не хочу жить вместе с грешником». И прогнала Андрейку.

Делать нечего. Куда Андрейке податься на ночь глядя? Поехал он обратно на «Боровицкую». Пришел в тот самый переход, стоит насвистывает мелодию. Поглядывает, не появится ли его дневной знакомый. Люди мимо идут, на него косятся. Тут кто-то из народу свистнул. Раз — и все люди пропали. Стоит снова тот самый мужичок на роликах. Увидел Андрейку: «Рад, чрезвычайно рад. Ну, поехали». Глядь Андрейка, а у него на ногах ролики. Причем необычные, с моторчиком на каждой ноге — сами покатились. Да с такой скоростью, что уши закладывать стало. Разогнались они и со всего размаху на станции «Александровский сад» на пути прыгнули. Понеслись по ним на роликах. А мужичок виртуоз: на рельс заскакивает, на одной ноге едет, вертится. Они с одного перехода в другой сворачивают, через пути, через балки прыгают. Андрейка глазам своим не верит, что он такими умениями обладает. Тут их поезд нагоняет, электричка. В сторону «Арбатской» несется. Машинист за рулем уснул — спит. Так мужичок на роликах прямо к нему на стекло скаканул, постучал, язык показал и спрыгнул.

Машинист проснулся, вскочил. Раз — по тормозам. И вовремя. Потому как он станцию чуть было не проехал.

Андрейка с мужичком куда-то влево свернули. Да так резко, что Андрейка опомниться не успел, как полетели они в пропасть. Вдруг загудело под ногами железо. Раз — и из трубы выскочили они в рабочий цех.

Там машинисты старые электрички ремонтируют. Огонь горит, смола кипит. Рабочие все чумазые, перемазанные. Копоть — дышать нечем. Андрейка под ноги глядит — роликов у него нету.

Вместо них на ногах кроссовки. А мужичок рядом — в белом костюмчике. Весь засаленный, перемазанный, зато в белом.

«Где мы?» — спрашивает Андрейка. «В аду, в преисподней, шрастр, хэлл, как там у вас еще называют? — отвечает мужичок. — Шесть тысяч метров под уровнем моря». И повел Андрейку свои владения показывать.

Идут они, видит Андрейка — бегают какие-то мужики по вагонам с тряпками в руках и стирают без конца появляющиеся матерные слова на сиденьях и на стенах. «Кто это?» — спрашивает Андрейка. «А это те, кого после смерти лихом поминают, — отвечает мужичок. — Вот теперь они каждое дурное слово, сказанное о них, должны стереть. Видать, заслужили».

Идут дальше. Видит Андрейка, одни люди провожают других: сажают их в вагон, вещи помогают загрузить, обнимают, целуют. А поезд по кругу ездит: только посадили — а уже надо встречать. Обнимать, целовать, вещи разгрузить те же самые. «А это кто?» — спрашивает Андрейка. Мужичок отвечает: «А это те, кто при жизни проявлял равнодушие к близким, заботиться о них не желал».

Дальше идут. Тут спутник Андрейки куда-то отвлекся. Пошел со своими подчиненными ругаться.

Андрейка заметил девушку, которая колеса у вагона разбирает. Подходит к ней. Девушка шестеренки раскручивает, пытается их очистить. В подшипники грязь набилась. Девушка их протирает — масло снова проступает. Один подшипник развалился, шарики по сторонам раскатились. Девушка пытается их поднять, а все руки в масле, шарики выскальзывают. Девушка в отчаянии плачет.

Андрейка подошел, помог шарики собрать. Спрашивает, кто она и что делает. Девушка говорит: «Всю жизнь я старалась, чтобы все у меня было как по маслу. Ребеночка убила, чтобы не было никаких забот... А потом сдуру наглоталась таблеток».

Андрейка спрашивает, не видела ли она его отца. Такой с сединой, шестидесяти лет, повесился. Девушка говорит: «Катается тут у нас один нечистый на велосипеде, солидол развозит. Так вот это он на твоем отце ездит. Прямо по крышам вагонов носится. Как будет дьявол тебе предлагать что-нибудь взять — сигареты, алкоголь, наркотики, — ты от всего отказывайся, проси велосипед «Орленок», понял? А после, как домой придешь, сними с себя крест, три раза его вокруг велосипеда обнеси и надень на ручку».

Тут подскакивает к ним мужичок. «Что за шум, а драки нету?» Девушка за свою работу пуще прежнего принялась. А Андрейка со своим проводником пошел дальше.

Неожиданно видит Андрейка бак с тормозной жидкостью, а в нем кто-то барахтается. Раз — вынырнуло лицо и снова скрылось. Показалось Андрейке, что это лицо своей тетки он видел. Остановился, хотел подождать, не появится ли еще. Мужичок впереди его спрашивает: «Ну, ты чего застрял? Пошли, пора домой возвращаться».

Тут снова лицо вынырнуло — точно, тетка. «Помоги мне», — сипит. Андрейка схватил ее за волосы, потянул, хотел было вытащить. Да только волосы оборвались — тетка обратно в бак плюхнулась. Андрейка стоит, в руках копну волос держит. Брезгливо ему, но пересилил себя — взял с собой.

Пришло время прощаться. Мужичок говорит: «Проси у меня все что хочешь. Масло, тормозные жидкости, манометр — чего душа ни пожелает, все дам». Андрейка говорит: «Отдай мне вон тот велосипед «Орленок». Мужичок спрашивает: «Какой?» Андрейка глядь, а перед ним восемнадцать велосипедов стоит. Все одинаковые как две капли воды.

Андрейка велосипеды осматривает. У одного колеса сдутые, ось погнута, руль сломан. С цепи масло, как слезы, капает. «Вот этот». Мужичок ему «BMX»[1] предлагает: «Возьми вот этот, с задним амортизатором, с шестнадцатью скоростями — не пожалеешь». Андрейка отказывается.

Ну, делать нечего — отдал мужичок поломанный велосипед. Попрощались они. Дунул мужичок на Андрейку. И снова тот в метро очутился. На том же самом месте — в переходе на «Боровицкую». Только, Боже, как все изменилось! «Библиотека имени Ленина» в «Набоковскую» переименована. «Площадь революции» — в «Площадь Сретения». На серой ветке вместо двадцати двух станций двадцать пять. Еще три после «Алтуфьево» открыли: «Лианозовская», «Ховрино», «Бусиновская».

По вагонам контролер ходит, билеты проверяет. Вместо стекол теперь — зеркала. Куда ни глянь — телевизоры с рекламой. Из динамиков музыка орет по радио. Оштрафовали Андрейку за безбилетный проезд. Денег у него не оказалось. Те, что были, за коллекционные бумажки приняли. Андрейку на улицу вышвырнули. Сказали, чтоб на велосипеде домой добирался. Андрейке неловко на своем отце ехать. Пошел он пешком.

Под вечер домой пришел. Дверь ключом не может открыть. Позвонил. Открывает ему тот самый священник, отец Никанор. Постарел, изменился, щурится. Оказалось, он как раз тетю причащает.

Тетя лежит — тяжелобольная, вся обезображенная. Как увидела Андрейку, заплакала. «Откуда ты, сынок? Три года тебя не было. Я уж думала, ты погиб. Виновата я перед тобой, смерти твоей желала». Андрейка говорит: «Да вы, тетя, не корите себя. Только я вам должен кое-что показать». И вытащил из сумки волосы.

Тетя вскочила, платок с головы скинула — а она вся лысая. «Где ты их...» — хотела спросить, договорить не успела. Упала и померла. Отец Никанор как увидел: «А бороды у тебя нет?» — кричит. На лысый подбородок указывает. И, не дождавшись ответа, бегом из квартиры.

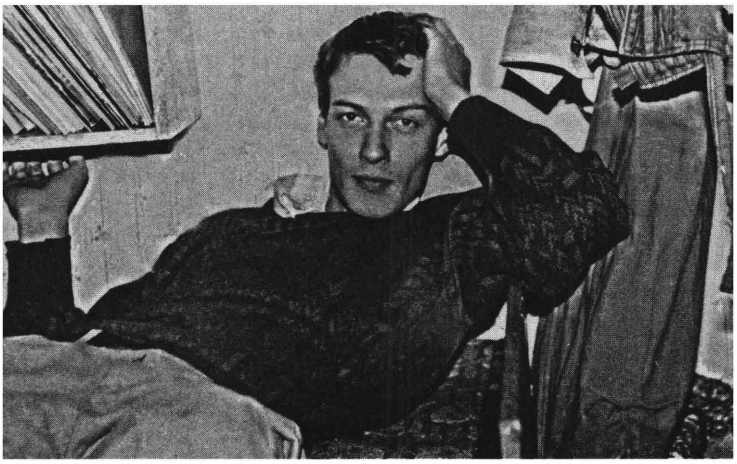
Андрейка крест с себя снял, вокруг велосипеда три раза обнес, прочел молитвы, повесил на ручку. Раз — и, через голову перекувыркнувшись, стоит на коленях перед ним отец. Разогнуться не может, головой по сторонам крутит, дикими глазами вращает.

Три дня слова не мог произнести. Сидел дома, пока, наконец, ходить на двух ногах не научился. А потом как увидел сына, кинулся ему в ноги, заплакал. Говорит: «Прости меня, сынок. Я ж ведь не подумал, что и тебе всю жизнь попорчу».

И рассказывает: «Как повесился, стал я сквозь землю проваливаться. Оно-то как: легкая душа на небо улетает. А отягченная грехами — сквозь землю проваливается. Вот и я упал в преисподнюю. А там нечистый меня схватил, подводит к баку со смолой и говорит: «Полезай куда заслужил». А у самого, окаянного, в руках тот самый радиоприемничек играет. Рядом другой бак стоит. Я спрашиваю: «А это для кого?» А он отвечает: «А это для твоего сыночка. Он ведь тоже через пару лет так же, по твоему рецепту». Пропали б мы с тобой совсем, кабы не Марьяшечка. По ее молитвам меня из бака в велосипед повысили. И тебя, с Божьей помощью, ко мне направили».

С тех пор бросил отец пить. Ежедневно Богу молится. Свечки на помин души Марьяше да всем родственникам ставит. Даже организовал фонд трезвенников. Но только не успел его открыть, как неожиданно помер. «К Марьяше отправляюсь», — прошептал и испустил дух.

[1] Ведущая фирма по производству спортивных велосипедов



АНТОН УТКИН

Наследство

Я живу в Москве и сотрудничаю в одном модном журнале, из тех, что называют современными. Однажды меня приглашает редактор и говорит, что журналу в новую рубрику срочно требуются материалы о людях, так сказать, новой формации, то есть о тех, кто сам себя сделал. Есть ли у меня на примете такие? Надо подумать. А какого они должны быть возраста? Желательно молодые, не старше тридцати пяти. Это интересно. Нам все интересно, что подсмотрено с черного хода. С черного хода жизни. Ну ладно, о делах поговорили. Задача была понятна. Как с Ленкой? Да никак. Что так? Как на такие вопросы отвечать? Плечами разве пожать, что я и проделываю.

Прихожу домой, утыкаюсь в телевизор, а сам все думаю над утренним разговором. Можно, конечно, встретиться кое с кем из этих миллионеров, но кто из них правду о себе расскажет? Читателю важно узнать, как он стал этим самым миллионером, в этом мой редактор прав. Мне надоедает щелкать пультом в поисках сносной жвачки для глаз, а программы нет. Придется спускаться за газетой. Нехотя спускаюсь, открываю почтовый ящик. Газета есть. Разворачиваю, а оттуда выпадает конверт.

Ого, вот это новость. Кому до меня есть дело? Мне ведь никто писать-то не может. Пытаюсь разобрать адрес, но на лестнице темно. В квартире читаю: «Краснодарский край, почтовое отделение Пхия». Любопытство возрастает. Читаю содержимое: мне оставлено наследство. Маленький домик на северном склоне кавказского хребта. Чудеса. Что?! Пашка умер!

Звоню редактору, прошу отпуск за свой счет. Он разрешает, конечно, но напоминает про новых русских. А где их взять, этих русских? Это мои проблемы. Ты журналист или нет? Понятно, понятно. Я думаю, соображаю.

Бросаюсь на Лубянку, в авиакассы, покупаю билет, оттуда во Внуково на такси. Опаздываю, но успеваю. Надо же, лечу.

По дороге вспоминаю Пашу. Эх, Паша, Паша. Что ты за человек такой. Дерево и стекло, стекло и дерево, как говорит одна моя знакомая.

Я, когда университет закончил, долго без дела болтался. Кому они нужны, эти филологи, в наше-то время. И себе-то подчас не нужны. Жил в коммуналке — от бабушки комната осталась. Комната маленькая, зато в центре. Близко добираться. До работы, например. А у меня какая работа — так, по улицам пошарахаться. В общем, сидел — с хлеба на воду перебивался, денег совсем не было. Вагоны разгружал бывало, а то и объявления расклеивал по подъездам для всяких фирм, но это так — детишкам на молочишко. Хорошо иной раз приятель какой-нибудь зайдет, вытащит в бар куда-нибудь, в клуб там ночной. На девочек посмотреть.

Как-то раз иду в булочную, по тротуару иду, а тут джип огромный, черный, блестит весь, тормозит, как будто споткнулся, к бордюру вырулил и едет потихоньку. Я

иду, а он едет. Все это с минуту продолжалось. Кто там внутри, я не мог разглядеть, потому что стекла были тонированные. Дошел я до булочной, взялся за дверь, джип тоже остановился, и из него Пашка вылезает. С Пашкой мы в армии вместе служили. Я глазам своим не поверил. Стоим, смотрим друг на друга. Кто кем стал за эти шесть лет. Там-то мы одинаковые были до безобразия, форма одинаковая да и жизнь вся впереди. А сейчас? Впрочем, и так все ясно. Ну, что стоять-то, пошли куда-нибудь пообедаем? Куда, например? — спрашиваю. Да что, мест, что ли, мало? Ты что, Паша, думать разучился? Мест-то много — денег вот мало. Лучше сказать, совсем нет. Пойдем-ка лучше ко мне, чайку попьем. Сейчас только булок куплю пару. Купил булки, сели, поехали. За рулем паренек сидел — ни слова не произнес. Жди, Чапа, Пашка ему говорит. Что это за Чапа, спрашиваю. Это водитель мой, Чапа его зовут. Чапа? Хорошо его зовут. Как собаку. Мы, брат, хуже собак, разве не так? Не знаю. Но одет твой водитель для водителя чересчур. Работа у него такая, понимаешь? Угу.

Долго Паша мою конуру разглядывал. Ничего себе норка, говорит. Понятно все с вами, товарищ сержант. А ты как, Паша? Чем занимаешься? Да так. Понятно, конечно. Но так армейским друзьям не отвечают. Посидели, поговорили, шесть лет все-таки не виделись. Ладно, пора мне. Записал Паша адрес мой, телефон и ушел. О себе ничего не сказал, но за меня очень расстроился. Армейская дружба, знаете, — в ней что-то звериное есть. Что ты, что я — словно один человек, одно тело.

Через пару дней звонок в дверь. Я как раз сидел у себя, листал кое-что для диссертации. Соседка открыла, потому что когда ко мне — тогда два звонка. Через несколько секунд стучит. Открываю — заходит Павлик. Бросил я свои силлогизмы, поставил чайник. Слушай, филолог, я к тебе по делу. По какому делу, Паш? Я нефтью ведь не торгую. Это хорошо, говорит. Ты в своем университете учился, много книжек прочитал? А ты как думаешь? Думаю, много. Пересказать можешь? Хм... Могу. А зачем? Кому пересказывать? Мне. Ты что, упал? Вместе падали, с Ан-второго. Я киваю — было дело, падали. Нет, серьезно, а зачем? Да понимаешь, мне тут с людьми разными приходится... разговаривать. По работе. Ну, на приемы всякие зовут, туда-сюда... Имидж надо поддерживать, а то неудобно как-то. Ничего же не читал, ничего не знаю. Был тут на днях в «Метрополе», мне там одна: Смердюков да Смердюков. Откуда она Смердюкова знает, думаю, он же из Воркуты. А кто у нас Смердюков, спрашиваю я Пашу, что-то знакомое. Да Леха Смердюков из второй роты, не помнишь, что ли? Леху помню. Погоди... Смердяков есть еще... Вот именно, вскричал Паша, а мне и спросить не у кого. Дурак дураком.

А зачем пересказывать, удивился я, кивая на полки, шкафы и просто пыльные стопки книг, наполнившие мое жилище. У меня все есть, я тебе все дам, все прочитаешь. Нет, говорит Паша, не могу я сам читать. Даже газет не читаю, только платежки и по таможне кое-что. Не могу. Хорошо, говорю, я тебе все расскажу. Хоть сейчас.

На следующий день к моему дому подкатил джип, мы устроились на заднем сиденье, и Чапа принялся наматывать круги по Садовому кольцу. Начали издалека. Со «Слова о законе и благодати» митрополита Илариона. Потом «Слово», «Моление» и т.д. Такая езда продолжалась через день всю осень по два часа, и к зиме мы дошли уже до Одоевских. У меня завелись денежки. Чапа проявлял удивительное терпение, помалкивал и усмехался, и только однажды, когда коснулись Чичикова, вяло бросил через сиденье: был у меня дружок один, тоже, как этот ваш вот, банки скупал в Восточной Сибири липовые.

Как-то раз Паша привез меня к себе в «офис», живо напомнивший мне печально известную контору «Рога и копыта». В каком-то подвале, на окраине, на грязном стенде были выставлены образцы кондитерских изделий. Здесь же помещался склад. Раз в неделю ЗИЛ доставлял с фабрики продукцию, потом являлись перекупщики, которых, судя по их виду, в «Метрополь» и на порог не пустят. Было ясно, что не ради них Паша взялся за литературу. Да и на таком товаре не сделаешь таких денег, какими — я знал — он обладает. Я понимал, что эта хилая фирмочка всего лишь прикрытие для неких других, настоящих дел, но о природе этого загадочного бизнеса оставалось только гадать.

Самое главное, что там-то, в этом неопрятном подвале, я увидел Лену, а Лена работала там и секретаршей, и бухгалтером — смотря по обстоятельствам. Мне она очень понравилась, и Пашка заметил этот интерес. «Смотри, — целомудренно предупредил он, — она «не такая». «Да и я «не такой», — сдержанно заверил я.

К Новому году мы планировали закончить с отечественной культурой и перейти к мировой. В джипе на заднем сиденье теперь валялись альбомы по самому разному искусству — выбирай любое. Когда перед нами вставал тот или иной период, Чапа подкатывал к Дому книги на Калине или к развалам у ТАССа, и Паша с моей помощью приобретал требуемое. Ходить в музеи и галереи он решительно отказывался, ссылаясь на нехватку времени.

Числа десятого декабря я поведал ему «Алые паруса». Этот рассказ подействовал на него совершенно странным образом, как ни один другой. Он сделался мрачен, бросил все свои делишки, и этот день мы закончили в кабаке. Что всего удивительнее, напился даже Чапа, так что я несколько раз выворачивал руль нашей «бригантины», когда она, казалось, была готова снести остановку или вылететь на встречную.

Еще во время оно я замечал в Паше тягу к чуду. Он серьезно тосковал, если чудес не случалось, он скучал. Тогда он решил сам делать эти чудеса и торговать ими оптом и в розницу. Сейчас я понимаю, что и деньги-то его тяготили, если не тратились на разные веселые штучки, а работали скупо, бережно и тупо по своему прямому назначению. Он считал себя чудаком, но когда услышал, что штука с парусами удалась — пусть не в жизни, а в воображении Грина, — он воспрянул духом. Для него это было одно и то же — что жизнь, что литература. Одно перетекало в другое, и в этом, что ни говори, была свежесть восприятия, простодушие чистой души.

Идея его была проста. В новогоднюю ночь, за час до двенадцати мы должны были спуститься в метро и застать то заветное мгновенье, когда сограждане приникают к бокалам с игристыми винами. Тем же, кто, подобно нам, окажется в «мрачном царстве Аида», были приготовлены подарки. Благо, конфет и прочей дряни у нас имелось в избытке. Паша лично укладывал подарки в красочные мешочки, Лена ему помогала. Я наблюдал с интересом, а Чапа что-то приуныл. Что их связывало, я не знал, но было видно, что делать чудеса — не его стихия. У Елены Пелевиной были пошиты несуразные наряды: Дедов Морозов для нас и Снегурочки — для Лены. Особенно Паша рассчитывал на детей, волей обстоятельств застигнутых в подземелье.

Что до меня, то я с удовольствием принял участие в этой забаве. Армейскому другу сложно отказать. К тому же Новый год мне было встречать решительно не с кем. Танец глаз, оставленных нам бутафорскими бородами, внезапно показал мне, для кого, собственно, устраивалось это чудо. Паша смотрел на Лену украдкой, но красноречиво. Похоже, я начинал понимать, зачем ему нужно все это искусство, Хлестаковы и Ставрогины...

Дальше события, видимо, развернутся следующим образом. Паша наделает кучу еще по-настоящему добрых дел, но окажется, что средства на эти дела приносит тайная и масштабная торговля наркотиками. Дело это внезапно рухнет, а я, узнав о наркотиках, проявлю интеллигентскую слизь и гниль и стану его избегать. Он пойдет ко дну, бросит чужую Москву и сгинет в том месте на земле, где впервые увидел свет, — именно в той казачьей станице, куда я и добираюсь в эти минуты. Там я оформлю свое наследство — маленький мазаный домик и двор в тени гигантских грецких орехов и древних яблонь. Когда-то в этих местах был монастырь, сейчас его восстанавливает бойкая патриархия. Наверное, я узнаю, что Паша много беседовал с одним молодым станичным священником, пытаясь получить ответы на те вопросы, на которые, как всем известно, ответа нет. Проповеди и заповеди московского батюшки, которым никто не следует и которые являются всего лишь символами для людей, так сказать, «продвинутых» и «образованных», он принял слишком буквально, однажды пошел на охоту и застрелился.

Видел я этого батюшку — святая простота. И меня не оставляла мысль, что это странное наследство на склоне горы, под неутомимым солнцем, с осевшими могилами предков у самого входа в нелепый домишко, это наследство от двадцатисемилетнего человека — это тоже символ, вот только не знаю какой. Но я обязательно что-нибудь придумаю. Я ведь такой сообразительный.

Вернувшись в редакцию, я предложил эту историю своему редактору. Мы сидели за чашкой кофе в редакционном буфете. Он выслушал меня не без любопытства, но сказал примерно так: эта история нам не подходит. Чего писать о мертвых. Действительно, чего о них писать?

МАЙКЛ КОРДА

Ослепительная жизнь

Глава 10

Если бы Алексу сказали, что у моего отца и Лейлы в конце концов будет трое детей и что Винсент доживет до той поры, когда они вырастут и даже обзаведутся собственными семьями, то он наверняка назвал бы все это глупостью. Он не верил в то, что Винсент способен обойтись без него.

Зато его действительно обрадовало то, что я отправился в Оксфорд. Алекс хранил трогательную веру в традиционное британское образование. Он частенько говаривал, что был бы счастлив, если бы стал учителем. И хотя, скорее всего, это сущая неправда, в нем все же было что-то от профессора, и он прекрасно вписался бы в антураж Оксфорда или Кембриджа. Подобно большинству людей, преуспевших в жизни, но не получивших высшего образования, он относился к университетам с преувеличенным почтением. Сам он очень любил учиться, был широко образованным человеком и предполагал, что в Оксфорде сами камни пропитаны любовью к науке. У него были чисто европейские представления о студенческой повседневности как о сочетании богемной жизни и долгих часов напряженной учебы.

Как я вскоре выяснил, ни то ни другое не относилось к Оксфорду 50-х годов. Объяснить Винсенту и Алексу, что собой представлял Оксфорд, было настолько сложно, что вскоре я оставил всякие попытки просветить их. Невозможно было растолковать им, что от нас вообще почти не требовалось ничего учить, что взаимоотношения с факультетом ограничивались часом в неделю, в течение которого мы беседовали с нашим наставником. Он должен был выслушать подготовленное нами эссе, вежливо обозначить его недостатки и предложить стаканчик «шерри». На деле существовало два Оксфорда. Постоянные его обитатели вели собственные исследования, расщепляли атом, анализировали произведения Малларме, рассуждали о тонкостях богословия. Они олицетворяли собой Оксфорд как оплот науки и очень далеко отстояли от студентов.

Студент в Оксфорде, конечно же, имел возможность получить образование, но это было нелегко и в те времена совсем не обязательно. Студенты тоже делились на две категории: те, кто прилежно трудился, и те, кто вовсе не занимался. В одних колледжах преобладали одни, в других — другие. Считалось, что студенты, получающие государственную стипендию, более серьезно относятся к занятиям, чем те, кто не получает, но это вовсе не являлось правилом. Так или иначе, у богатых студентов было, естественно, больше возможностей развлекаться, чем у бедных, а Оксфорд в те годы был, пожалуй, одним из последних местечек, где можно было вести разгульную и даже аморальную жизнь, не испытывая чувства вины или стыда.

В первый же вечер в колледже Магдалены я окунулся в светскую жизнь Оксфорда. Я увидел высокого крепкого парня, который медленно продвигался по

Продолжение Начало см «Искусство кино», 1997, № 7, 9, 10, 11, 12, 1998, № 1, 2, 3

коридору с битой для гольфа. Возле каждой лампочки он останавливался, оценивал дистанцию, размахивался битой и разбивал лампочку, если, конечно, не промахивался. Позади него на почтительном расстоянии следовал «скаут» (служащий, который следил за порядком). После каждого удачного удара он молча делал заметку в блокноте, чтобы утром взыскать убыток с юного игрока в гольф. Я был настолько зачарован этим неожиданным зрелищем, что допустил грубейшее нарушение правил приличия и поинтересовался у молодого человека, что происходит.

— А что, черт побери, по-вашему, происходит? — отозвался он, размахивая битой. — Я бью проклятые лампочки.

— Да, я вижу. Судя по всему, забавное занятие.

— Вот именно. Почему бы и не бить эти проклятые лампочки, если хочется? Вот, попробуйте.

— Я не слишком хорошо играю в гольф.

— Да и я тоже. И бита все равно не моя. Одолжил у одного придурка. Крыса какая-то, при свете дня не появляется на улице, разве что приспичит смотаться за книжками в библиотеку. И представить себе не могу, зачем ему биты для гольфа. Попробуйте вон ту, слева.

Я привстал на цыпочки, так как потолок в коридоре оказался выше, чем мне казалось, и, размахнувшись, разбил лампочку с первого удара.

— Отлично! — прокричал мой новый знакомый.

Я услышал, как за моей спиной прокашлялся «скаут».

— По-моему, это не очень хорошая мысль, сэр, — сказал он. — Джентльмен только что прибыл, он здесь первый год, декану это вряд ли понравится.

— Плевать мне на декана! — молодой человек задумчиво посмотре́л на меня. — По-моему, мы еще не встречались, — сказал он и протянул руку. — Меня зовут Эрик Бакмен. Я бы пригласил вас выпить, но мне почему-то вдруг стало нехорошо. Возможно, лампочки, когда взрываются, выделяют ядовитый газ. У меня что-то голова кружится. До свидания.

Молодой человек покачнулся и исчез за поворотом.

— Думаю, лучше будет записать последнюю лампочку на счет Бакмена. Не стоит начинать курс с посягательств на университетское имущество, — сказал «скаут».

Я задумался.

— Нет, это я разбил ее, я и заплачу. Запишите мою фамилию.

Утром меня разбудил мой собственный «скаут» и протянул конверт с приглашением предстать перед деканом.

— Не стоит так начинать, по крайней мере, не в первый же день. Вы еще успеете отличиться.

Ровно в одиннадцать перед кабинетом декана появился мой вчерашний знакомый, веселый и свежевыбритый, и дружески пожал мне руку.

— Как вы полагаете, меня исключат?

— Боже правый, нет, конечно. Я полагаю, придется заплатить штраф. Постарайтесь не переусердствовать с раскаянием. Лучше признать вину по-мужски. Я слышал, ваш дядя — кинопродюсер. Думаю, старина Карл только и мечтает о том, чтобы написать для него сценарий.

Декан Лейзер, историк с международным именем, говорил короткими, отрывистыми фразами, которые мне было легко понимать, потому что и речью, и лицом он очень напоминал Золи.

— Неужели совершенно необходимо хулиганить? Эрик, тебя-то я еще могу понять. Бесчинства в лодочном клубе. Глупо! Но вы-то, — он подбородком указал на меня. — Вы только что присоединились к нашей небольшой общине. Такое поведение недопустимо! Вам придется возместить убытки, и еще я каждого штрафую на пять фунтов. Кто-нибудь мог порезаться разбитым стеклом. А теперь убирайтесь оба, а вы, мистер Корда, постарайтесь впредь избегать неприятностей и дурной компании. Я буду следить за вами. Что вы должны изучать?

— Современные языки.

— Какие именно?

— Французский и русский.

Лейзер со вздохом посмотрел в окно.

— Пустая трата времени. Зачем приезжать в Оксфорд и учить языки, один из которых полагается знать всякому образованному человеку, а на другом ни один образованный человек не разговаривает?

В газетах несколько раз мелькали фотографии Элексы на приемах, но Алекса рядом с ней не было. Правда, интервью с ним несколько раз цитировали: в частности, он говорил, что в Париже ни разу не ездил в метро, потому что в свой первый приезд был слишком беден и не мог позволить себе купить билет, а в последующие разы был уже слишком богат и ему это было не нужно. Не в его стиле было отпускать Элексу одну на приемы, поэтому я заключил, что со здоровьем у него не все в порядке.

О настроениях Алекса я узнал лишь во время пасхальных каникул, когда приехал в Лондон. На Рождество он, как и обещал, подарил мне автомобиль: верный себе Алекс сдержал слово. Я отправил ему в Нью-Йорк телеграмму с благодарностью и поздравлениями. Винсент говорил, что Алекс просто места себе не находит, а сам Алекс жаловался, что «ему скучно с людьми, но он терпеть не может оставаться один». Даже обворожительные манеры стали для него слишком тяжким бременем и истощали его энергию и волю. Он чувствовал себя невероятно усталым, но не мог спать.

Большую часть рождественских каникул я провел в доме Ридов, где, как и предсказывал Брендан, нашлись три миловидные девушки. В полночь я взбирался по водосточным трубам, чтобы помочь одной из них, Трейси, спуститься вниз и заглянуть в какое-нибудь питейное заведение, пока ее родители спали. Оксфорд научил меня, по крайней мере, карабкаться на невероятные высоты, поскольку ночью ворота всех колледжей запирались. Приходилось преодолевать и викторианские ограды, где спокойно можно было пропороть себе живот острой пикой, и готические каменные заборы. Судя по всему, Брендана Брэкена этот аспект университетской жизни приводил в восторг, потому что он подробно расспрашивал меня о моих приключениях, когда я нанес ему визит во время рождественских каникул. Брендан выглядел плохо, он похудел, дышал с трудом и уже понимал, что врачам было известно больше, чем они ему говорили.

— Есть у тебя какие-нибудь планы на лето?

По выражению его лица я понял, что за меня уже все решили.

— Я разговаривал с твоим отцом, и с моего благословения ты получишь работу младшего репортера в «Файнэншл таймс». Поскольку тебе будут платить, постарайся вкалывать на совесть.

Я был достаточно умен и не сказал, что не особенно мечтаю о том, чтобы провести лето, работая в «Файнэншл таймс».

Ни Брендану, ни Алексу не приходило в голову, что у меня вообще не было ни малейшего желания изучать финансовую политику. Но у меня не было права спорить. Я не сомневался, что новая машина — вознаграждение за мое согласие.

Поговаривали, что на Рождество Алекс подарил Элексе большой мотель в Канаде. Как уверяла Лейла, у этого подношения было, по крайней мере, то преимущество, что Алексу не пришлось тратиться на красивую оберточную бумагу. Судя по всему, Алекс вновь обрел свою обычную энергию и оптимизм.

Газеты даже опубликовали фотографию, на которой он стоял в своем новом имении в Бье, обняв Элексу за плечи; репортеры при этом отметили, что «Корда излучал уверенность». На то у него были все основания. И не только потому, что он выжил после инфаркта. В производстве у него находились картины, которые ему были по душе, в них участвовали крупные звезды — Кэтрин Хепбёрн, Вивьен Ли, их делали такие известные режиссеры, как Дэвид Лин, Лоренс Оливье, Золи. Он работал, добивался успеха и наконец-то был свободен от бремени «Британского льва», от злосчастного займа и мог посвятить себя более интересному занятию — предлагать идеи, замыслы будущих фильмов, приглашать актеров, сценаристов, режиссеров. Даулинг оказывал ему финансовую поддержку, ни во что не вмешивался, ни на что не жаловался и полностью доверял вкусу и чутью Алекса.

По дороге из Оксфорда в Венецию, где Винсент снимал «Летнее безумие» («Летнее время»), я на несколько дней остановился в Лондоне и заглянул к дяде, чтобы пригласить Элексу на ланч. Алекс еще не уехал на работу. В ту ночь он плохо спал — сказывалась чесотка, причину которой видели то в нервном истощении, то в лишае, то в аллергической реакции на мыло. Несмотря на бессонницу, он пребывал в прекрасном настроении, хотя и казался чуть более опухшим и бледным. Я сказал, что выглядит он лучше.

— Я и чувствую себя лучше. У меня новый врач, человек очень интересный. Нет, Тибора он не заменил, просто он заходит ко мне время от времени. Твоему отцу, кстати сказать, он очень не нравится. Да, все говорят, что мне нужна физическая нагрузка, но мне не хочется. Кстати, как у тебя с деньгами?

Я признался, что на банковском счету у меня пусто.

— Вижу, у тебя уже появились дорогие привычки. Вот пятьдесят фунтов, этого должно хватить.

Алекс крикнул Элексе: «До свидания» и пошел к лифту, чуть не споткнувшись о собаку.

— Чертова псина, — сказал он, когда двери лифта открылись. — Она считает, что весь дом принадлежит ей.

Элекса все еще была в постели, рядом с ней стоял поднос с остатками завтрака, валялись газеты.

— Алекс намного лучше выглядит. Он рассказывал тебе про доктора Ханса Джеймсона? Зловещий человек. Знает всех в Лондоне.

— В какой области он специализируется?

— Не знаю. Сплетни и шантаж, наверное. Теоретически он пластический хирург, который занимается лишь очень богатыми людьми. Кроме подтяжек он еще делает уколы.

— Какие уколы?

— Думаю, этого лучше не знать. Я как-то раз простудилась и несколько недель чувствовала себя прескверно. Макс Бивербрук попросил Ханса заглянуть ко мне. Когда он подошел к кровати, вид у него был настолько устрашающий, что я никак не могла решить, то ли он собирается пить мою кровь, как вампир, то ли хочет меня соблазнить. Он сделал мне какой-то укол и остался к обеду, а к тому времени, как мы сели за стол, я чувствовала себя превосходно. Алекс пребывал в весьма подавленном состоянии, но Ханс теперь заходит к нам несколько раз в неделю, и Алекс стал намного спокойнее и счастливее. Ханс знает кучу забавных историй. Он и Черчилля лечил, который после этого почувствовал себя совсем здоровым и даже отправился на яхту к Онассисам. Ханс говорит, Уинстон был таким бодрым, что попросил Грету Гарбо показать грудь.

— И она показала?

— Не знаю. Думаю, нет. Я пытаюсь познакомить Алекса с новыми людьми, которые чуть помоложе его прежних друзей. Мне кажется, это ему на пользу.

— Это друзья славного Ханса Джеймсона?

Она довольно сурово на меня посмотрела.

— Некоторые из них — да. Ханс знает весь Лондон, среди его приятелей есть интересные люди, они способны скрасить обед.

— Кто они такие?

— Разные люди.

В Венеции, где снималось «Летнее безумие», меня встретил один из помощников Винсента, который поделился со мной последними новостями. Самую сложную проблему составляла сцена, в которой Кэтрин Хепбёрн должна была свалиться в канал, сделав неосторожный шаг назад. Никто в здравом уме не рискнул бы войти в контакт с водой в венецианском канале: здесь плавало столько мусора и гниющих отходов... Санитарные службы Венеции хотели избежать скандала, который разразился бы, случись Хепбёрн подхватить тиф, дизентерию или кожное заболевание, и предложили снять сцену в бассейне. Сама Хепбёрн, хорошенько присмотревшись к воде в канале, тоже не горела желанием туда нырять, но ни Винсент, ни Дэвид Лин не хотели приносить в жертву здравому смыслу реалистичность сцены. Поскольку невозможно было сказать,

сколько раз мисс Хепбёрн придется погружаться в воду, прежде чем Лин будет удовлетворен, решено было сделать своего рода заграждения в канале из пластиковых полотен, опущенных с барж, а воду на этом участке попытаться очистить при помощи обычных химикатов, применяемых в бассейнах. Именно этот процесс очистки воды я и застал, попав на съемку.

На берегу я увидел своего отца, Дэвида Лина и Кэтрин Хепбёрн, застывшую в ожидании перед вешалкой с совершенно одинаковыми платьями. Из лодок и барж вокруг них образовалось что-то вроде полукруга, внутри которого вода пенилась, как в ванне, от сброшенных в нее химикатов.

— Если вы рассчитываете, что я нырну вот в это, вы ненормальный, — заявила Хепбёрн.

Винсент сбросил пепел с сигары в канал.

— Черт, может быть, пена скоро осядет.

Но пена и не думала оседать. Напротив, как в научно-фантастическом фильме, пузырьки распространялись теперь и за пределы ограждающего кольца. Лин смотрел на отца, явно ожидая от него какого-то решения.

— Ветродуйные машины, — приказал Винсент.

И Лин, и все стоявшие рядом кивнули в ответ на это гениальное решение, и даже Хепбёрн улыбнулась. Вскоре прибыли два ветродуя, напоминавшие старомодные пропеллеры от аэропланов. Через несколько минут они подняли ветер ураганной силы, погнавший пену вниз по каналу. Лин спешно приказал включить прожекторы, Хепбёрн начала пятиться к каналу и, едва вода очистилась, упала туда. Гондольер выловил ее, будто лосося, и втащил в лодку. Лин очертил руками границы сцены и приказал сделать еще один дубль, а мисс Хепбёрн удалилась за ширму высушить волосы и надеть точь-в-точь такое же платье.

— Какой мерзкий вкус, — сказала она, полоща рот. — Будто бассейн в Калифорнии — сплошная хлорка.

— Так хотя бы безопасно, — заявил Лин.

Мисс Хепбёрн скептически посмотрела на него.

— Кто знает, но давайте все закончим до того, как я утону или умру от отравления. Ну и способ зарабатывать на жизнь!

Отец сочувственно покачал головой.

— Она права. Какое дурацкое занятие. Нет смысла стоять и смотреть, как несчастная женщина будет раз десять падать в канал. Вернемся в отель.

— По-моему, Алекс ведет себя как человек, который больше не думает о будущем, — говорила Лейла. — О будущем беспокоится теперь Элекса, но не Алекс. Когда-нибудь наступят времена, когда Алекса не будет рядом и нам придется жить самим.

— Тяжело представить себе семейство Корда без Алекса, — заметил я.

— Поэтому-то отец и хочет, чтобы ты хорошо учился в Оксфорде и хорошо показал себя в «Файнэншл таймс». Он мечтает, чтобы ты как-то устроился.

— И чтобы больше не совался к Элексе?

— Думаю, с этим проблем больше не будет. Помимо новых друзей, которых она недавно завела и с которыми, я думаю, ты подружишься, она стала бывать в определенных кругах, в которые ты не впишешься, равно как и мы.

— Почему это?

— Мы недостаточно шикарны. Заметь, я не сожалею об этом, а твой отец, может быть, даже вздохнул с облегчением, хотя жалеет, что теперь меньше видит Алекса. Прежде Элекса мне нравилась, но она стала очень жестким человеком, и, по-моему, они с Алексом больше друг другу не нужны. Кое-кто из ее нового окружения очень опасен. Она этого еще не знает, считает их умными, проницательными, модными, так оно, наверное, и есть, только она не такова. Алексу все равно. Он богаче, умнее, увереннее их да и по-своему намного беспощаднее. Они его забавляют. Но Элексу они выжмут, как лимон, а кожуру выплюнут.

— Как?

— Не знаю, да это и не имеет значения. Либо уничтожат ее брак, либо ее, либо и то, и другое. Ей пришлось слишком быстро повзрослеть. Где-то внутри

живет миленькая девчушка из Канады, и в этом ее роковая слабость. А этими людьми движет лишь холодный расчет, социальные амбиции и уважение к деньгам.

Я задумался о том, что рассказала мне Лейла. Люди, которыми теперь окружала себя Элекса, пугали меня. В их присутствии я смущался, двух слов связать не мог. Сомневался я и в том, что Элексе с ними будет хорошо, хотя и не разделял пессимизма Лейлы по поводу ее будущего.

Я вполне допускал, что у Алекса могут возникнуть сложности с новыми приятелями Элексы. Он сам не любил ходить на приемы и не любил людей, которым нечего делать. С друзьями Элексы ему было скучно, его наверняка раздражало, что многие из них моложе его и не женаты. Больше того, она вращалась в обществе сама по себе, без него — молодая, красивая и богатая леди Корда. Подобная независимость вызывала у Алекса ревность.

Через некоторое время я собрался в Париж, где меня должны были ждать друзья. Однако в отеле «Георг V» их не оказалось. Это меня расстроило, потому что я рассчитывал вернуться в Англию вместе с ними да и в Париже пожить в их номере. Вместо этого мне пришлось довольствоваться третьесортной гостиницей, где клиенты девушек всю ночь не давали мне спать. Однажды, вернувшись с прогулки (а я гулял по Парижу целыми днями), я с удивлением узнал, что у меня была посетительница.

— Вы с ней разминулись, — сказал портье. — Очень красивая молодая леди, которая приехала в большой американской машине с шофером. Она просила заехать к вашей тете, леди Корда, в «Ритц».

Я выбежал на улицу и взял такси. В «Ритце» портье с удивлением покосился на мою одежду и сказал, что меня ждут. Ее превосходительство ждала меня наверху и просила подняться.

— Где ты был? — спросила она. — Твой отец сказал Алексу, что ты в Париже, в отеле «Георг V», но тебя там не оказалось. В конце концов я отыскала тебя в этой гостинице, которая больше походит на публичный дом.

— Так оно и есть, — ответил я.

Элекса с уважением взглянула на меня.

— Я сказала Алексу об этом, а он ответил, что, слава Богу, хоть кто-то знает, чем заниматься в Париже. Алекс устраивает вечер на сорок человек, и я надеялась, что успею найти тебя.

— А по какому случаю?

— Да просто так, ну, может, чтобы отметить наш приезд в Париж. Мы появились здесь довольно неожиданно, а когда остановились в «Ритце», Алекс стал звонить знакомым, чтобы узнать, кто сейчас в городе. Оказалось, что здесь Лэрри и Вивьен. Они как раз тоже собирались устроить вечеринку. Так что мы начали с простой вечеринки на шесть человек, а теперь у нас сорок приглашенных. На сегодняшний вечер Алекс снял весь ресторан «Ля Ру». Он обговорил меню с шеф-поваром, продумал, где кого посадить, нашел каллиграфа, который написал карточки, отправил сотрудника парижского филиала «Лондон Филмз» на рынок, чтобы он купил цветы в ресторан, шеф-повар приготовил торт, на котором глазурью сделаны портреты Вивьен и Лэрри, а я бегала по всему Парижу в поисках подходящего платья. А у тебя есть синий пиджак?

Я отрицательно покачал головой.

— Пора купить. Бери деньги и бегом. Да, и еще купи белую рубашку и галстук. И пару черных ботинок. Помыться и побриться сможешь здесь, в другой ванной, когда вернешься.

Элекса протянула мне пачку тысячефранковых банкнот примерно на несколько сотен долларов и кивнула головой в сторону двери.

— Кстати, можно вполне избавиться от того, что сейчас на тебе надето. Этот пиджак выглядит так, будто ты в нем спал с тех пор, как уехал из Венеции.

— Так оно и было.

— Здорово, — сказала Элекса почти грустно. — Я тоже когда-то так делала.

Когда я вернулся в «Ритц», на мне был темно-синий костюм, белая шелковая рубашка, галстук, новые черные ботинки, а старый пиджак и брюки были уложены в элегантный чемодан. Портье приветствовал меня с уважением и отнес мой чемодан в комнату, которую Элекса предусмотрительно заказала для

меня на одном этаже с Алексом. Когда я постучал в дверь его апартаментов, он сам мне открыл.

— Как вам понравилось на юге Франции? — спросил я.

— На юге Франции? Там хорошо, но потом мне стало скучно. Слишком мало гостей. На яхте их одновременно может быть лишь несколько, да и с берега не так-то просто прийти в гости на чай или на ужин, если хозяин в море. Да, пока я не забыл. Возьми денег, чтобы добраться до Оксфорда. Я догадываюсь, что у тебя ничего не осталось. Мне и самому случалось сидеть в Париже без гроша. Тогда я заходил в студенческие рестораны, смотрел меню и воображал, что я себе заказал бы, если бы у меня было пять франков. А потом шел в другой ресторан и повторял все сначала. А теперь иди в соседний номер и поторопи свою тетю, а то мы опоздаем на эту чертову вечеринку. Где это ты раздобыл синий костюм?

— Здесь, в Париже.

Алекс удивленно поднял брови. Очевидно, Элекса не проинформировала его о моем последнем приобретении и о том, что она его оплатила.

— Вид у него какой-то французский, — сказал Алекс. — Я люблю Францию, но у французских портных всегда выходит что-то не совсем так. Надо было тебе дождаться возвращения в Англию, прежде чем покупать костюм.

Я заглянул к Элексе и велел ей поторопиться.

— Почему вы уехали с юга Франции?

— Много будешь знать — скоро состаришься. Алекс неважно себя чувствовал.

— Он сказал, что простудился.

— Может быть, но, по-моему, дело серьезнее. Да и все равно он хотел вернуться и показаться врачу. У него были боли, сильная одышка.

— Снова сердце?

— Думаю, да. Не инфаркт, но что-то в этом роде. Он хорошо держится, совершенно не жалуется, но, я думаю, боли сильнее, чем он говорит.

— А Мура Будберг сегодня придет?

Элекса нахмурилась.

— Нет. Мы видимся реже, чем прежде. На мой взгляд, она стала слишком нахальной.

По пути к машине мне снова пришла в голову мысль, что Элекса отсекает свое прошлое. Мура знала ее до того, как она стала леди Корда, она, по крайней мере, несет частичную ответственность за то, что познакомила ее с Алексом. Так или иначе, но Элекса и Алекс казались счастливой парой, когда ехали на банкет, держась за руки на заднем сиденье автомобиля.

— Знаешь, — сказал Алекс, — как в былые времена.

Продолжение следует

Перевод с английского М Теракопян

художественный журнал

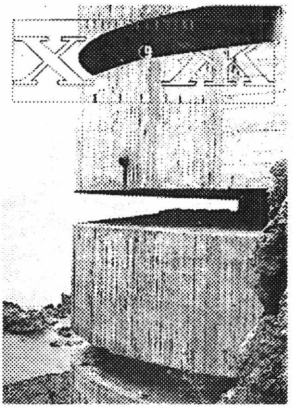
ведущий российский журнал по теории и практике современного искусства, выходит 6 раз в год на русском языке с развернутым английским **summary**

публикует:
статьи ведущих российских и зарубежных критиков современного искусства
исследования по истории художественной культуры XX века
культурологические и философские тексты
эссе и манифесты актуальных художников
рецензии на текущие выставки и книги

занимается издательской деятельностью, подготовкой к печати и печатью черно-белых и полноцветных каталогов, буклетов, альбомов, книг, пригласительных билетов, плакатов, визитных карточек, бланков

предлагает полный комплект услуг по дизайну, макетированию и разработке системы графической идентификации

приглашает к сотрудничеству спонсоров и рекламодателей



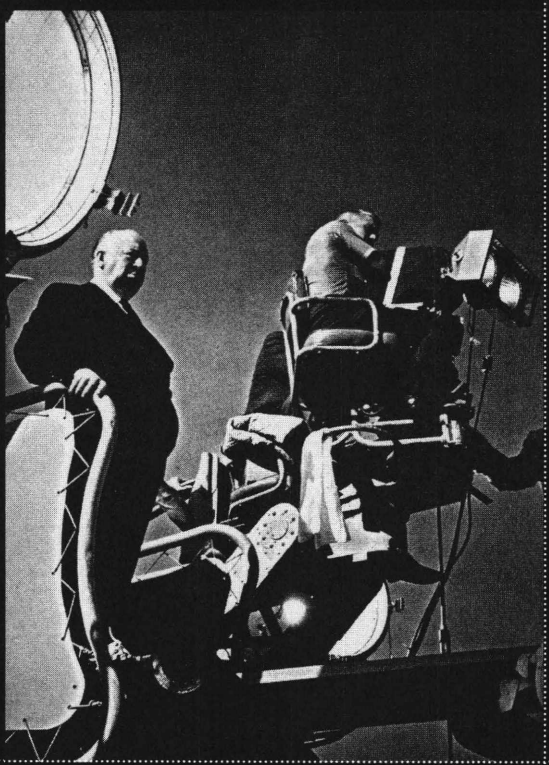
адрес редакции: 103104 Москва, Большой Палашевский пер., д. 9, стр. 1.
тел./факс (095) 299.5481
E-mail: martmag@glasnet.ru

Moscow Art Magazine office:
9-1, Bolshoy Palashevsky per., Moscow 103104
Russia
tel./fax 7.095.299.5481
E-mail: martmag@glasnet.ru

В России и странах СНГ подписка на журнал осуществляется в отделениях связи через каталог Агенства «Книга-Сервис» (117168, Москва, ул. Кржижановского д. 14, кор. 1, тел. 129.2909, факс 334.7479)
За рубежом журнал распространяется фирмой «Наука-Экспорт» (117864, Москва, ул. Профсоюзная, д. 90, тел./факс 334.7479, 334.7140)
Subscription from abroad: Nauka-Export 117864 Moscow Profsojuznaia st., tel/fax: 7-095-334.74.79

moscow art magazine

ИСКУССТВО КИНО



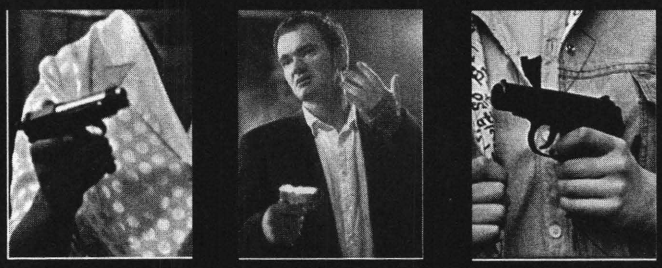
Журнал «Искусство кино» владеет уникальным фотоархивом, в котором хранятся бесценные материалы по столетней истории отечественного и мирового кинематографа.

В нашем фотофонде вы можете найти не только кадры из популярных фильмов и портреты кинозвезд, драматургов, режиссеров, операторов и других мастеров кино, но и редчайшие жанровые фотографии, запечатлевшие известных кинематографистов на съемочной площадке и в жизни.

Также в архиве существует большая подборка материалов по анимационному и документальному кино.

Фотоархив «Искусства кино» — это несколько тысяч черно-белых и цветных фотографий, слайды и негативы, киноплакаты и файлы полиграфического качества.

ИСКУССТВО КИНО
Телефон (095) 151 — 67 — 51
Факс (095) 151 — 02 — 72
E-mail: kinoart@glasnet.ru
125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9



ЖУРНАЛ, ИСКУССТВО, КИНО, ПОДПИСКА, 1998.

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

Мы предлагаем на ваш выбор три варианта подписки.

Традиционную **подписку** на «Искусство кино» **по каталогу «Роспечати»** вы можете оформить в любом почтовом отделении. Наш индекс: 70402. Стоимость подписки по каталогу на второе полугодие 1998 года **всего 42 рубля** (без доставки).

Если вы предпочитаете вариант **редакционной подписки с рассылкой**, мы гарантируем, что очередной вышедший в свет номер будет отправлен вам из редакции по почте. Стоимость редакционной подписки на полгода, начиная с любого месяца, составляет **55 рублей** (с учетом пересылки). Оплатите почтовый перевод на эту сумму либо переведите ее на наш банковский счет, заполните заявку на этом купоне и, приложив к нему копию платежного документа, пришлите его в редакцию.

Многие наши постоянные читатели выбирают вариант **подписки с получением журнала** непосредственно **в редакции** (м. «Аэропорт»). Оформить ее можно в «ИК» с 11 до 17 часов в любой рабочий день. Стоимость этого вида подписки на второе полугодие 1998 года — **38 рублей**. Отдельные номера продаются у нас по **7 рублей**.

Наш адрес: 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9
Справки по телефонам: (095) 151-3779; 151-6751
E-mail: kinoart@glasnet.ru
В отдел распространения журнала «Искусство кино»

Я,

фамилия _____

имя _____

отчество _____

адрес и телефон: _____

_____

_____

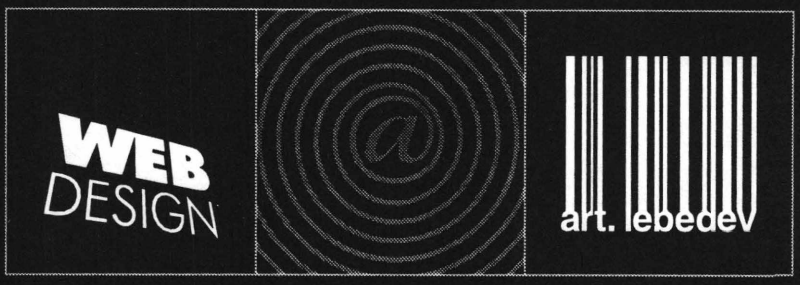
_____

_____

хочу получать журнал «Искусство кино» с _____ 1998 по _____ 199__ года и прошу выслать мне
1 2 3 4 (нужное подчеркнуть) комплекта журнала.
Подписка вступает в силу только после получения редакцией копии платежного документа

_____
Подпись

Наши банковские реквизиты:
Р/с **40702810700000017764**
в ОАО «Банк Российский кредит»,
отделение «Сокол» в г. Москва,
к/с **30101810700000000103**,
БИК **044541103**,
ИНН **7714019289**,
ОКПО **17993075**,
ОКОНХ **87100**

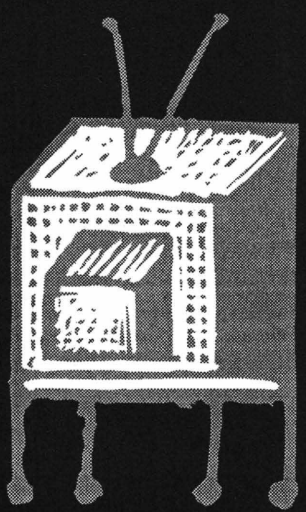


www.design.ru

**Дизайн-студия
Артемия Лебедева**

**более двух лет
создает,
программирует,
«раскручивает»
и поддерживает
десятки сайтов
в Интернете.**

**Возможно, еще
ни кому не удалось
делать это лучше.**



S U M M A R Y

TV vouchers on TV publicists
The Russian TV anchors' questionnaries profiled along the flaws and merits of metamedial press.

Tatyana Iensen
This way living
Lydia Bobrova
Verkola well to do
A set of stuff on Lydia Bobrova's latest IN THAT LAND in tradition of ethnographic cinema.

Yury Friedstein
EMMA: pride and delusion
Review of Duglas Macgrat's EMMA (Gr Britain — USA).

Sergei Lavrentyev
Home-coming
Review of Andrei Konchalovsky's THE ODYSSEY (USA).

Mikhail Trofimenkov
A beetle in an ant-hill
Paul Verhoven's STAR TROOPERS (USA) reviewed.

Sergei Fomin
Policy as a device
Essay inspired by TV broadcasting JUST AS IT IS.

Yulia Pankratova
School wits
Review of TV programme WISE BOYS AND GIRLS

Victor Astafyev
There are only loosers in civil war
Ludmila Donets
Dancing on bones
Dmitry Bykov
Les Valseuses
Georgy Kapralov
Metamorphoses of time
Irina Likinskaya
A word in favour
Olga Surkova
On a transparent idea
Talks on Vadim Abdrashitov's TIME FOR A DANCER continued.

Boris Paramonov
Domestic tyranny
Criticism of today's Russian nostalgia for ideology.

Vyacheslav Glazychev
Letter the fifth
Analysis of speech habits on TV.

Mikhail Ryklin
Illumination of preparation
Contemporary literary quest in the context of modern culture.

Rolan Bykov
The Great and Terrible in the Chistye Prudy
President of International Fund for development of cinema and TV for youth and children interviewed.

Marina Drozdova
Angel as an ideal form
Portrayal of animator Vladimir Petkevich.

Oleg Dobrodeyev
«Such a profession, sort of military one...»
Vice-president of NTV interviewed on principles of newsmaking.

Leonid Gurevich
Polyphony and minimalism
Notes from Ekaterinburg-97 — Festival of non-feature films.

Dmitry Lun'kov — Ludmila Julai
Documentaries — art of the millenium to come
Film critic talks to a classic of Russia's documentary on problems of mirroring Reality.

Elena Pobereznikova
Genre: back connection
Interactive TV as a folflore.

Tatyana Cherednichenko
Streap-tease talks
On erotic programme ON THAT.

Sergei Solovyov
Stagnation minister Filip Timofeyevich Ermash
A film-maker tries at an unbiased portrayal of the head of Russian cinema under Brezhnev.

Vladimir Baskakov
Energy of truth
On docu-drama by K.Simonov and V.Ordynsky IF YOUR HOME IS DEAR TO YOU...

Budimir Metalnikov
The Thaw — time for debuts
Excerpts from an autobiographical book by a script-writer.

Pavel Bardin
Anabiosis
Arkady Podkopayev
On heart diseases
Oleg Sirotkin
How a son has his father from hell saved
Anton Utkin
Legacy
Young script-writers debuting in IK.

Michael Korda
The charmed lives
Next instalment.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Государственный комитет РФ
по кинематографии (Госкино России),
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Ситора Алиева, Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи,
Татьяна Иенсен, Раиса Кармазинова, Людмила Мишунина,
Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова,
Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Компьютерная верстка: Ирина Николаева

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779 **Факс** 151-0272
e-mail: kinoart@glasnet.ru
Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 25 03 98. Подп. к печати 28 04 98
Формат бумаги 70 x $100^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ л 11,25 Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л 14,8
Заказ 128. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10 92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать».
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу.
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок· 151-3779.
Журнал также можно приобрести
в Киноцентре (ул. Дружинниковская, 15),
в Союзе кинематографистов (ул Васильевская, 13),
в книжном магазине «Эйдос» (Чистый переулок, 6),
в книжном магазине «Ad Marginem» (1-й Новокузнецкий
пер., 5/7, т. 951-9360),
а также в киосках «Роспечати»

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our journal through:
АО «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961 **Fax** (612) 559-2931
Toll-free in the USA· 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
e-mail: kinoart@glasnet ru

Издание журнала осуществляется
при финансовом содействии
«НТВ-Профит»

Библиотечная подписка на журнал
осуществляется при поддержке
института «Открытое общество»

© Журнал «Искусство кино», 1998

«Космический десант»

Режиссер Пауль Верхувен

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

ИСКУССТВО КИНО
Индекс 70402

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Статьи Д.БЫКОВА, В.ГЛАЗЫЧЕВА, С.КУЗНЕЦОВА, С.ЛАВРЕНТЬЕВА, Ю.ЛЕЙДЕРМАНА, В.ЛЕВАШОВА, И.МАНЦОВА, Е.МАРГОЛИТА, В.МАТИЗЕНА, Б.ПАРАМОНОВА, Е.ПЕТРОВСКОЙ, К.РАЗЛОГОВА, М.ТРОФИМЕНКОВА

В РУБРИКЕ ***«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»***

Новые русские бестселлеры и кино
Кинофорум «Серебряный гвоздь»

В РУБРИКЕ ***«РЕПЕРТУАР»***

«ШОССЕ В НИКУДА» Дэвида Линча
«АМЕРИКАНКА» Дмитрия Месхиева
«ДЕНЬ ПОЛНОЛУНИЯ» Карена Шахназарова
«КАРЬЕРИСТКИ» Майка Ли
«ПОЛНАЯ ОБНАЖЕНКА» Питера Каттанео
«ПОКА ВСЕ ДОМА» (ТВ)

В РУБРИКЕ ***«ИМЕНА»***

СЭМЮЭЛ БЕККЕТ
ЮРИЙ КЛИМОВ

В РУБРИКЕ ***«РАЗБОРЫ»***

Владимир Левашов о фотографии
Игорь Манцов о жанровых проблемах малобюджетного кино

В РУБРИКЕ ***«ПУБЛИКАЦИИ»***

Уорхол об Уорхоле

В РУБРИКЕ ***«ЧТЕНИЕ»***

Майкл Корда. ОСЛЕПИТЕЛЬНАЯ ЖИЗНЬ
Пьер Паоло Пазолини. СВИНАРНИК
Федерико Феллини,
Бернардино Дзаппони. ФЕЛЛИНИ — БЛОКНОТ РЕЖИССЕРА

5